السنة السادسة

فـكر حــر وإبداع جــديد

aljadeedmagazine.com

الجديد

ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن

يونيو/حزيران 2021 العدد 77

ملف

محمد ديب شاعراً

حرّية الكتابة حرّية الخيال

ترجمة الأدب، وكتابة المرأة، وأيديولوجيا القتل


ISSN 2057-6005

الجديد
aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

الكتابات التي ترسل إلى «الجديد» تكتب خصيصاً لها
لا تدخل المجلة في مراسلات حول ما تعتذر عن نشره.

تصدر عن
Al Arab Publishing Centre
المكتب الرئيسي (لندن) UK
1st Floor
The Quadrant
177 - 179 Hammersmith Road
London
W6 8BS
Dalia Dergham
Al-Arab Media Group

للاعلان
Advertising Department
Tel: +44 20 8742 9262
ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي
للافراد: 60 دولارا. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005

لوحة الغلاف للفنان فؤاد حمدي



هذا العدد

هذا هو أول أعداد الصيف من «الجديد» وهو عدد ممتاز، ملفه الرئيسي احتفاء بالكاتب الجزائري محمد ديب، ويتضمن الملف مقالات عنه شاعراً، إلى جانب مختارات من ثلاث مجلدات شعرية ترجمها إلى العربية الشاعر والكاتب ميلود حكيم.

في العدد مقالات فكرية وأخرى نقدية وفنية وآراء وحوارات وسجالات نقدية ويوميات ونصوص قصصية وشعرية عربية وعروض كتب ورسائل ثقافية.

حوار العدد مع الشاعر الفرنسي فرنسيس كومب. وملف تحت عنوان « خيال متوسطي - عرب ويونانيون وإسبان» إلى جوار حوارين حول ترجمة الأدب إلى العربية، الأول مع الكاتب والمترجم المصري من اليونانية إلى العربية خالد رؤوف، والثاني مع الكاتب والمترجم الإسباني أغناثيو فيراندو عن ترجمة الأدب الإسباني إلى العربية. من خلال هذين الحوارين نقف على تصورات فكرية تأتي من ضفتين من ضفاف المتوسط لواقع وظروف ترجمة أدب متوسطي إلى لغة الضاد، التي سبق لها أن عرفت مع الضفة اليونانية قديما تواصلاً وتفاعلا وانفتحت على المنجز الفلسفي اليوناني على نحو رائع. ولعل النموذجين اليوناني والإسباني اليوم إلى جانب الإيطالي مؤخراً من بين أبرز الآداب المتوسطية التي تجدد الثقافة العربية العلاقة المباشرة بهما من خلال الترجمة إلى العربية من دون لغة وسيطة. الحواران ينفتحان على أسئلة الترجمة، وهموم المترجم، والعلاقات بين مترجمي الأدب ومؤسسات الثقافة على الجانبين.

الحوار مع خالد رؤوف يثير قضايا الترجمة من وإلى اليونانية من خلال مساهماته في الترجمة إلى العربية، ويثمن على نحو خاص الجهود الجبارة التي بذلتها الكاتبة والمترجمة اليونانية بيرسا كوموتسي التي نقلت من العربية إلى اليونانية ما يزيد على أربعين كتابا أدبيا بينها 15 رواية لنجيب محفوظ من دون أي عون أو حتى اهتمام من أي مؤسسة عربية أو يونانية.

نشير هنا إلى كتاب «الرحلة الأوروبية» لفخري البارودي وهو عمل فاز بجائزة ابن بطوطة لأدب الرحلة بمثابة تحقيق ودراسة موسعة لرحلة الزعيم الوطني الدمشقي قام بها الكاتب إبراهيم الجبين، ويغطي الكتاب يوميات الرحلة من دمشق إلى أوروبا ما بين 1911 - 1912، والكتاب يستعيد ملامح من التحولات الكبرى في بلاد الشام عشية انهيار الإمبراطورية العثمانية وولادة الفكرة العربية والتطلعات الحداثية لشخصية عربية استثنائية.

مقالات العدد تثير جملة من القضايا الفكرية والنقدية الشاغلة، والتي تعكس قلق الفكر ومغامرات النقد في قراءة الظواهر والمشكلات التي تشغل بال الفكر العربي اليوم. وفي نقد الكتب عدد من المطالعات والنقود التي ترصد جديد الرواية والشعر والفكر العربي اليوم.

بهذا العدد تواصل «الجديد» مغامرتها الجريئة في قراءة المنجزات الأدبية والفكرية العربية، والاحتفاء بالإبداع نثراً وشعراً وفكراً يضيء على مشكلات الأدب ■

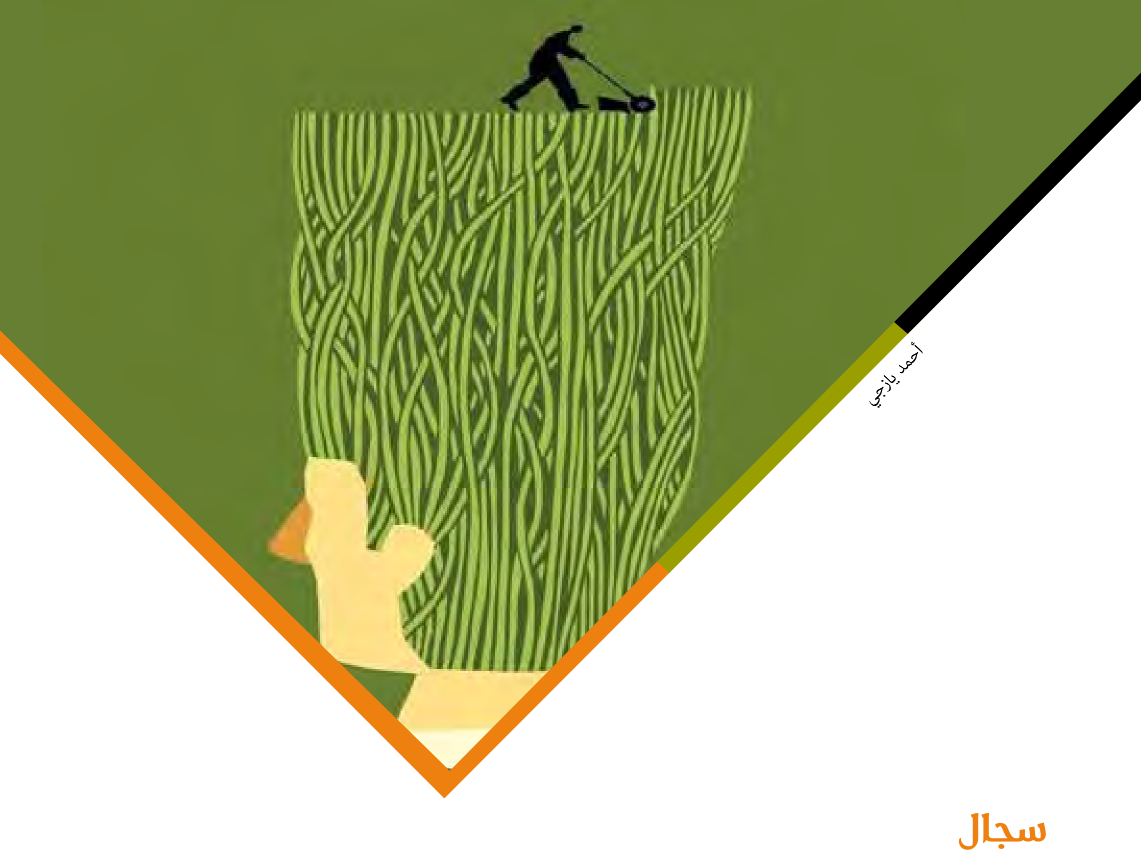
المحرر

أحمد يازجي



المحتويات

العدد 77 - يونيو/ حزيران 2021





غلاف العدد الماضي مايو/أيار 2021

زمن الشعر وزمن المأساة

القصيدة والشاعر والعالم

تكاد موضوعة الشعر والزمن تكون واحدةً من الموضوعات الأكثر جوهرية المطروحة على العقل المبدع. فالزمن، في نظر الشاعر، قبل أن يكون زمناً شعرياً، هو بالضرورة زمن كوني، لا يخضع لحواجز وضعية طارئة عليه تقسيمه بين ماضٍ وحاضرٍ ومستقبل. هناك حاضر فقط في كون أضخم من كل قياس تندمج فيه الحركات والسكنات، الأجرام والكواكب في زمان مديد. كوكب الأرض أحدها وهو جزء من كلٍّ، زمنه حاضر مديد يشمل تصورنا عمّا نعتبره حدثاً وقع من قبل، وآخر من المنتظر أن يقع لاحقاً وقد يمتد هذا اللاحق، أو الما بعد إلى ما نسمّيه غداً لأننا نمنا واستيقظنا، وقلنا ها نحن في يوم جديد، يوم آخر.

ولكن، ما الغد بالنسبة إلى شخص لم ينم لثلاثة أيام مثلاً، شخص يجلس ويراقب من النافذة ظواهر الوجود بين ضوء وعتمة، بين شمس تسطع ثم تغيب ثم مساء يأتي ويعقبه شيء نسمّيه الليل، والوقت يمرّ متصلاً هكذا بلا توقف؟ فالجالس في جوار النافذة يرقب الطبيعة وتحوّلاتها في زمن متّصل، ولم يأت أحد ليقول إن شروق الشمس يعني مجيء نهار جديد، وغروبها يعني أن النهار انتهى وجاء الليل. وبما أن الليل جاء لا بد أن تنام لكي نسمّي هذه الدورة يوماً وليلةً، ونعتبر ذلك زمناً يأتي ويذهب ولا بد أن نسمّي ما مضى من زمن زمناً مضى، وما سوف يأتي سيكون الغد.

الشاعر هو ذلك المستيقظ الأبدي في مكان من الكوكب والكون، هو كل الكوكب والكون كله. وكما أن الكون أزمنة هي الزمن كله، فإن زمن القصيدة هو حاضر يمكن أن يجمع كل ما اعتبر ماضياً ليكون ممكناً في جوار حاضر هو كل غد سيأتي ليصبح حاضراً. ومن ثم لينضم إلى ما جاء من قبل، ليكون جزءاً من حاضر كلي يكبر ويكبر وتتداخل عناصره، ليعيش في قصيدة الشاعر بكل من عاش فيه. هو ذا الزمن الشعري زمن كل ما كان وما سوف يكون بوصفه حاضر الشعر ومادته الخالدة العصية على الفناء.

الشعر زمكان خاص. ولو تأملت في صنيعي كشاعر، فلا مناص من أن ألاحظ كيف تتعايش في شعري الحكايات والأساطير والوقائع الجميلة والمؤلمة والمدهشة معاً وقد حدثت وجرى تخيّلها في أوقات مختلفة. ومهما تباعدت المسافات في ما بينها، واختلفت لغاتها، ثمة دائماً ما يجعلها تتجاور، إنه الجوهر الذي يجمع في ما بينها، البعد الإنساني في أعمق ما يصدر عنه وما تشترك فيه الكائنات والظواهر على اختلافها.

كيف يمكن للشعر أن يحيط بالكينونة كلها لو لم يمتلك قوة السحر والسحري الذي هو أسطوري بالضرورة، لو لم يغامر الشاعر في مجهول الشعور ومجهول العالم؟

لذلك يبدو لي العبث بالشعر في مدن الحداثة وما بعد الحداثة، بوصفه كائناً يمكن إخضاعه وتوظيفه في ألاعيب يومية صغيرة تصلح للتواصل الطريف بين الأشخاص، أو للإدهاش العابر، أو لإنتاج المفارقة الاجتماعية، أو للغناء الطفيف والخطابة السياسية المتحذلقة (كما يحدث اليوم للشعر في أكثر من لغة وثقافة شعرية) لهو ضرب من العبث والتسطيح. الشعر مغامرة وجودية شرسة، بحث كوني متطرف للشاعر في مجهول الذات والعالم، وانتماء لا يساوم على حرية الإنسان وكرامته، فعل ثوري لكونه فردياً ومضاداً للطغيان ولأخلاق القطيع معاً. وهو إذ يتسامى على الصغائر والتفاهات والنفاق الاجتماعي إنما يعبّر عن إمعان وثيق الصلة باستشراف الجوهري والأبدي في الأشياء، وهو ما يجعله سؤالاً وجودياً وميتافيزيقياً.

الشعر يأنس بالضرورة كل ما له صلة بالميثولوجيا والأساطير. ولكونه مغامرة في الذات والعالم عبر اللغة، على نحو غير مطروق قبلاً، واستشراف رؤيوي في الحواس والمخيلة عبر صيغ لغوية مبتكرة، فهو محاولة خلاقة لارتياد دروب بكر تنفتح على كل ما هو مدهش وغريب وصادم أحياناً، ولكنه خلّاق جمالي، سحري ومضيء، وغالباً ما يكون جمالاً ملغزاً عصياً على الشرح والتفسير. الشعر حصان جامح. هل يمكن ترجمة صهيل الحصان أو تفسيره؟ هكذا هو الشعر.



ريم يسوف

II

"بعد أوشفيتز لن يكون هناك شعر". لو انتزعنا مقولة أدورنو المشهورة هذه من سياقها كما يفعل الجميع، لن نخلص إلى ما هو أقل من أنها تكشف عن تفكير يقرّ بحق الضحية اليهودية احتكار صورة الضحية في العالم والتاريخ لهوية محددة وقصرها عليها، وهو ما يحيل ألماً إنسانياً باهظاً كألم ضحايا أوشفيتز إلى ألم خرافي، ألم أسطوري، ما دام لا يشبهه ولا يدانيه أيّ ألم إنساني آخر، وما دام أيضاً سوف يتسبب بانهيار اللغة، ونهاية إمكان التعبير، وموت الشعر، كما يريد أدورنو. هذا شيء يبدو لي مروّعاً!

إنه يجعلني أتساءل: هل يمكن لأيّ درجة من درجات الألم في التجارب الناجمة عن الجرائم ضد الإنسانية أن تحوّل صاحبها إلى نوع من شخصية عصابية متمركزة على ذاتها، ومحتكرة للألم ولا تسمح لضحية أخرى سواها أن تتألم؟

ومن ثم يتاح لهذه الشخصية/الضحية في ما بعد أن تسوّغ لنفسها ارتكاب الجريمة وتدمير الآخر، من دون أن تحاسب ولا أن تشعر بالذنب أو تعترف لهذا الآخر حتى بحقه في أن يكون ضحية، وأن يكون في وسعه أن يدافع عن نفسه، أو أن يصف آلامه شعراً، أو نثراً، أو بواسطة أيّ نوع فنيّ أو غير فنيّ من أنواع التظلم والاعتراض.

ألا يفسر لنا اقتراح أدورنو هذا ما حاق بالفلسطيني من ظلم على

يدي الضحية اليهودية التي حوّلها "العصاب الصهيوني" في احتكار اسم الضحية إلى جلاد يريد لضحيته أن تبقى مجهولة، وغير معترف بها أبداً وعلى الإطلاق، من دون أدنى احتكام لضمير؟!

أنا ضد من يقفلون الأفق أمام طائر الشعر، طغاة كانوا أم فلاسفة! قبل أوشفيتز وبعد أوشفيتز، الحروب لم تتوقف والمآسي الإنسانية لم تكفّ عن الحدوث. وما دامت هناك مآس سيكون هناك شعر. خصوصاً عندما يقص لسان الضحية، ولا تجد المأساة صوتاً لها يواجه الطغيان سوى صوت الشاعر.

هل تعلّم العالم من الدرس السوري شيئاً جديداً؟ شيئاً غير ذاك الذي فشل أدورنو في التعبير عنه؟

من موقع الشاعر أقول إن الآلام السورية التي تسبب بها طاغية دموي افتتح في جغرافية بلاده معتقلات وقعت فيها جرائم لا تقل فظاعةً عن تلك التي ارتكبت في أوشفيتز، بما في ذلك استعمال الغاز في إبادة السوريين، إنما تقول لشعراء العالم إن الشعر لا بدّ أن يكتب بعد أوشفيتز وإن على ضمائر الشعراء أن لا تنام أبداً، وإن على عيونهم أن تنظر اليوم جهة سوريا.

لو أقررنا مع أدورنو باستحالة أن يكون هناك شعر بعد أوشفيتز فهذا يعني أن لا ضحية أخرى بعد ضحية أوشفيتز، وأن على العالم أن يغض النظر عن أيّ جريمة لاحقة تقع في مكان ما من العالم. أليس في هذه المعادلة المرعبة موت كل معنى. وأخيراً ألا يعني ذلك أن النازية انتصرت على ضحيتها بتأبيد فعل القتل بلا نهاية ومن دون حساب. (مرة أخرى: أنظر وثائق الهولوكوست السوري).

والآن أطرح السؤال الأصعب، لماذا لم يكترث شعراء العالم، ومعهم الشعراء العرب بالهولوكوست السوري؟ كيف أمكنهم أن يستمرّوا في الحديث عن جمال الأزهار بينما الإنسان السوري يموت في غرف الغاز الجديدة؟ كيف استطاعوا أن ينظروا في صور قيصر التي عرضت في الأمم المتحدة ويبقوا هادئين (55 ألف صورة لـ13 ألف ضحية تحت التعذيب عرضت أمام العالم) هل كان هناك نقص في المعلومات عن وقائع الموت في المسلخ السوري؟ كلا.. لأن كل الأفعال المشينة التي ارتكبت هناك جرت تحت سمع العالم وبصره؟ ومادام الشعراء، أيا كانت لغاتهم ومرجعياتهم الثقافية، هم أسرة الحرية، لسان الوجدان الإنساني، وصوت الضحية في الأرض، فإن سؤالي الأخير لإخوتي الشعراء الصامتين هو: متى ستشعرون بالعار أيها الشعراء لأن صرخات الضحايا في سوريا لم تحرّك ضمائركم، ولأن كلماتكم اقتدت بأدورنو وأصيبت بالخرس؟

هل يتمتع الشاعر بقوة روحية هائلة حتى يمكنه أن يأتي بما يدهش ويسحر الألباب؟ لو كان يجوز لشاعر أن يستقبل مثل هذا السؤال فجوابي الأكيد أنني لا أعرف إلى أيّ حد أنا قويّ.. بل إنني أشعر أحياناً بأنني هش وقابل للكسر. والأرجح أنني يتملكني شعور باليتم، اليتم الاجتماعي، واليتم الوجودي، حالات متفاقمة من اليتم متعدد الأوجه لازمتني حتى في أكثر اللحظات التي عشتها سعادةً وجمالاً. ربما إن كل ما قدمه المنفى لي هو البرهان على أن الشاعر، مهما كان محبوباً ومرغوباً ومنظوراً، (ربما ينطبق هذا على كل إنسان مرهف الشعور) هو من المهد إلى اللحد وبالضرورة كائن يتيم، ولا أمل في شفائه من هذا اليتم.

هل هذه إجابة شخص يمكن وصفه بأنه قوي؟

III

هل يكتب الشعراء قصائدهم ليتكاملوا في ما بينهم، ومن ثم هل يكتبون نصاً كونياً يتقاسمونه في ما بينهم؟ لو كان الجواب نعم، ولو صح هذا التصور، فإن الشعراء ربما يتكاملون في ما بينهم عندما يتناقضون ويختلفون وتتباعد طرائقهم، وليس عندما ينسخون بعضهم، أو يقلّدون بعضهم بعضاً، أو يتهافتون على الأشياء نفسها. وهو ما يحصل كثيرا اليوم حتى بات قراء الشعر لا يميزون أحياناً البصمة الخاصة للشاعر.

IV

مهما كان السبب مغرياً لا يليق بالشاعر أن يكافئ نفسه بامتداح عمله، أو بالإنصات إلى المديح لمجرد أنه كتب قصيدة. وظيفة الشاعر في العالم أن يكتب القصيدة، وما دام الشاعر منشغلاً بخلق شيء جديد، فهذا دليل على أن ثمة شيئاً ناقصاً في الوجود، وأن على الشاعر أن يجعله موجوداً. وفي هذا اعتراف من نوع ما بأن القصيدة التي سبقت لم تتمكن من القبض على المعنى، أو الشعور، أو الجمال الذي غامر الشاعر وراءه. لا بد، إذن، من قصيدة جديدة. لنتذكر ذلك السطر في قصيدة ناظم حكمت عن القصيدة التي لم تكتب بعد. أظن أن المكافأة الكبرى للشاعر هي مغامرة البحث عن تلك القصيدة. تلك هي الهدية ■

نوري الجراح

لندن في 1 حزيران/يونيو 2021



ريم يسوف



أيديولوجيا القتل

أحمد برقاوي

في الرواية البشرية وقائع لا تحصى عن القتل والتعذيب والتمثيل بالجثة، وتضم كتب التاريخ بين دفتيها حروب بني الإنسان وما خلفته من مآس هي للخيال أقرب، والشاشة الصغيرة في عصر ثورة الاتصالات تضعنا كل يوم أمام مشاهد ألفنا رؤيتها دون أن تثير فينا إحساسا بالفجيعة، وبخاصة إذا كانت المشاهد لا تعنينا مباشرة. جرائم القتل في فلسطين والعراق التي يمارسها الصهيوني والأمريكي تمر عين المتحضر عليها وبالكاد تنتج شجبا كلاميا. التقنية - ثمرة العلم الإنساني - أبدعت وتبدع آلات القتل التي تزهق أرواحا لم ترتكب ذنبا لتعاقب عليه، فالقاتل إنسان والمقتول إنسان.

في عام 1914 كتبت جريدة التايمز اللندنية في مقالها الافتتاحي قائلة: ليست هناك أمّة متحضرة، على وجه الكرة الأرضية، ترضى بأن تقصف المدن المفتوحة بالقنابل من الجو ولم تمض عقود قليلة من الزمن حتى كانت العواصم التاريخية الكبرى لأوروبا – باريس ولندن وبرلين وموسكو تترنح تحت قصف القنابل، ولم تمض بضعة عقود من الزمان حتى قضت قنابل ذرية، تسقط من الطائرات، على الحياة في مدينتين من مدن اليابان. ترى هل قتل الآخر وتعذيبه خصلة متأصلة في الإنسان إلى الحد الذي لا يمكن استئصالها، هل هي صفة غريزية ثابتة فيه؟. إن (ساد) الذي اشتقت من اسمه اللذة في تعذيب الآخر، قد بيّن في قصصه جانبا من المتعة التي يشعر بها المعذب أو القاتل. وقد أشار فرويد إلى وجود غريزة للتدمير عند بني البشر إلى جانب غريزة الحب. وقيل قديما إن الظلم من شيم النفوس. وفي كل الأحوال فإن ظواهر القتل والتعذيب والقسوة والاستبداد والاحتقار والسخرية والإذلال والحرب فضلا عن الانتقام والثأر والجرائم الفردية، ظواهر ما زالت حاضرة، بل ويزداد حضورها في كل المجتمع دون استثناء وتجهد العلوم الاجتماعية لفهم هذه الظواهر من علم الاجتماع إلى علم النفس إلى الأنثروبولوجيا... إلخ.

شرعنة القتل

لكن المشكلة التي نحن بصدد فضها هي أيديولوجيا القتل، أي التبرير الأيديولوجي لفعل القتل – قتل الآخر -. فأيديولوجيا القتل هي تلك التي تشرعن فعل القتل، هي التي تقدم لهذا الإفناء للآخر المبررات التي تصل حد وصفه بالفعل البطولي. وبالتالي يجب أن نميز بين القتل جريمة فردية وبين القتل الذي تقف وراءه أيديولوجيا تدعو إليه وتبرره. فقتل اللص صاحب البيت بدواعي السرقة فعل يلقي الاستنكار العام إذ أن دوافع القتل واضحة لا لبس فيها. يقتل الأب ابنته بسبب الشرف، يرفع الأب رأسه مختالا ومفتخراً، ويشاركه جمهور كبير من الناس شعوره، ويولّد لديهم استحسانا، لهذا الفعل نوعان من القتل: الأول جريمة في العرف، والآخر فعل حسن، الأول ليس وراءه أيديولوجيا والآخر الأيديولوجيا تدعو إليه. والحق أن القتل الذي تشرعنه الأيديولوجيا هو الأخطر، والأكثر مدعاة للاشمئزاز في التاريخ، ولو دققنا في مصدر أيديولوجيا القتل لوجدنا أنها ليست مجرد تبشير مفكر ما لهذه الأيديولوجيا إنما المساهمون الحقيقيون في صناعتها هم الجماعات الإنسانية والمؤسسات: القبيلة، الشعب، الأمة، الحزب، التنظيم السري، سلطة الدولة. ويظل السؤال مطروحا: هل كان لأيديولوجيا القتل أن تغدو عامل تأثير على البشر لو لم يكن الإنسان ينطوي، بالأصل، على نزعة عدوانية تجاه الآخر؟

القتل: قاتل ومقتول والأيديولوجيا تمجّد وتستنكر، القاتل يحمد قتله والمقتول يستنكر قتله، فحين قذف الأميركي هيروشيما وناجازاكي بالقنبلة الذرية وأزهق أرواح الآلاف من البشر في دقائق مجد الأميركي، هذا الفعل الذي قامت به الأمة الأميركية ونظر إليه بوصفه انتصاراً فيما الياباني ما زال يحيى ذكرى هذا الفعل على أنه جريمة نكراء بحق الإنسان.

والعنصر المحرك لأيديولوجيا القتل هو قتل من أجل، قتل من أجل، وقتل من أجل في كلا الحالين نحن أمام الموت من أجل تنطوي هذه الـ"من أجل" على نتيجة هي في نظر القاتل والمقتول أثمن من الإنسان أثمن من المقتول فالذاهب للقتل قد يقتل هو الآخر من أجل التضحية بالأنا وبالآخر والغاية تتعالى على الأنا والآخر. لنحدد من أجل أس أيديولوجيا القتل وبخاصة أيديولوجيا الحرب التي هي الشكل الفاقع لأيديولوجيا القتل، تنقسم من أجل إلى قسمين ظاهر وخفي، الظاهر هو الأهداف المعلنة الزائفة والخفي هو الأهداف الحقيقية وبالتالي نحن أمام أيديولوجيتين معا: واحدة تضفي على الحرب دلالات أخلاقية وعقلانية وحقانية – وهي الأيديولوجيا العلنية – والأخرى هي الملوثة بكل الأهداف الدنيوية. الأولى موجهة إلى الجمهور، إلى البشر العاديين الذين يجب بث الحماسة فيهم، والسيطرة عليهم بقيم ينظرون إليها على أنها ما تستحق أن يموت

أحمد قدور

الإنسان من أجلها: الله، الأمة، العرق، الحرية، الخطر الخارجي.. أما الثانية فهي التي يعرفها حق المعرفة من خطط للحرب ودبّر لها، إنه يبقيها في السر لأنها لا تفعل فعلها في نفس المحارب. في الـ26 من كانون الثاني 1095 ألقى البابا أوربان الثاني خطابا أمام الجموع المحتشدة دعا فيه إلى حمل السلاح ضد قبيلة الأتراك الفارسية التي ذبحت وأسرت كثيرا من المسيحيين، وإلى تحرير قبر السيد المسيح في القدس ولتحرير الأخوة العائشين هناك (أنا أقول هذا للحاضرين وأتكلف بإبلاغ الغائبين – هكذا أمر يسوع المسيح) ولم ينس البابا أن يقول للجموع إن الرب سيغفر جميع خطاياهم إن هم قاتلوا الكفار المسلمين، وسيثيبهم في الجنة الأبدية في السماء... كان الفرسان والإقطاعيون الفرنجة يعرفون ما وراء هذا الخطاب وراحوا يقاتلون من أجل بلاد العسر والثروة، فيما الجنود كانوا ينفّذون إرادة المسيح. المسيح رمز المحبة والتسامح والأخلاق، المسيح الذي جاء ليخلّص البشر من خطاياهم عبر فدائهم، المسيح يتحول إلى مبرر للقتل.

تستعير إذن أيديولوجيا القتل من المقدس عناصر لتزييف وعي البشر ودفعهم لإفناء الآخر من أجل ما هو دنيوي. في حالة كهذه يتحول المقدس الديني – بفعل تأثيره الأخاذ على المؤمنين- إلى خطاب تحريضي: تحرير قبر المسيح، تحرير القدس، تحرير الأخوة، والانتقام من الكفار. ويتحول الصليب من رمز للفداء المسيحي من أجل البشر، إلى دافع لقتل البشر.

حروب نابليون في الشرق العربي تمت تحت نشر مفاهيم الإخاء والمحبة والمساواة، الاستعمار تم تحت دواعي مساعدة الشعوب على التطور، الحروب التي خاضها هتلر تحت اسم العرق الآري السامي ورسالته العالمية، الاحتلال الصهيوني – اليهودي لفلسطين جرى باسم الدكتاتورية ونزع أسلحة الدمار الشامل التي تهدد الجيران. تاريخيا تبدو الإمبراطوريات التوسعية هي مصنع أيديولوجيا القتل، لكن الإمبراطوريات التوسعية لا تخاطب البشر بأهدافها في التوسع والثروة والسرقة والهيمنة، بل باسم القيم السامية يجب شحن الجيوش الغازية بمفاهيم لا علاقة لها بأصل العدوان، وعد إلهي، مجد الأمة، رسالة الشعب، تحرير الآخر. أيديولوجيا القتل هي أيديولوجيا الأقوياء ضد الضعفاء، أو هي أيديولوجيا القوة العمياء، أيديولوجيا الطغاة والغزاة. والمفاهيم تقريبا واحدة، فخطاب الطاغية لتبرير طغيانه هو الآخر يقوم على الإعلاء من شأن الوطن والشعب والحرية بتوحيد غريب بين كل هذه المفاهيم وشخصه. إذّاك فإن أيديولوجيا الطغيان تقسم المجتمع إلى: من مع الطاغية وبالتالي مع الوطن، ومن ضد الطاغية، وبالتالي ضد الوطن. من هنا تأخذ أيديولوجيا القتل صيغة الدفاع عن الوطن ضد أعدائه، أعداء الوطن هم أعداء الطاغية. فالطغاة لا يقولون إننا نعدم ونسحق دفاعا عن السلطة، بل سحقا للخونة والمتآمرين فكل المحاكمات التي أجراها ستالين والتي انتهت بإعدام رفاقه إنما تمت تحت عنوان خيانة هؤلاء للوطن، وأصبح بوخارين – الذي سماه لينين محبوب الحزب – عميلا لألمانيا وأعدم بكل برود.

إن القوة سواء أكانت عائدة لإمبراطورية توسعية أم نظاما مستبد أم حزبا فاشيا يبعث كل الأخلاق الغريزية النافية للآخر، وتعلن انهزام القيم الإنسانية التي تعلي من شأن الإنسان، فتتوحد أيديولوجيا القتل مع الأخلاق الغريزية ويصبح قتل الآخر السمة الأرأس لمثل هذه الوحدة، فتنهار قيم التسامح، ينهار الإحساس بحزن الآخرين على ذويهم المقتولين ولا تعود أشلاء الأطفال تثير أيّ إحساس بالحزن أو الذنب فأيديولوجيا الحرب تدفع الأبناء للقتل، هذه الأيديولوجيا التي غابت عن قاموسها مفاهيم الترمل والتيتم والفقد والحزن، بل وتدفع الغوغاء الذين تمكنت منهم أخلاق الغريزة لعقد حلقات الرقص زهوا بالقتل رغم أن الموت قد طال الجميع فأيديولوجيا القتل هي في النهاية التضحية بالآخر، صاحب قرار القتل يدفع البشر للموت في أتون الحرب، ويطل على البشر متلذذا بالدماء التي سالت من أبناء جلدته أو من الأغراب، خذ مثلا حالة فقدان الأب لابنه في الحرب الابن الذي ذهب ليقتل أو الابن الذي قتل بفعل القاتل القادم إنها أعظم حالة تراجيدية يعيشها الأب فعاطفة الأبوة والأمومة أصدق عواطف المرء إذ أن الأب أو الأم وحدهما قادران على التضحية عن رضى مطلق من أجل الأبناء. فالأب الذي رفع صورة لابنه الذي قتل في حرب أميركا العدوانية على العراق خاطب بوش قائلا: افرح أيها الرئيس لقد أفقدتني ابني الوحيد من أجل حربك لامتلاك النفط، والأم العراقية فقدت وعيها حين فقدت فلذة كبدها، مثالان يدلان على حجم المأساة التي لا فوقها مأساة، لكن المأساة الأكبر أن يقتل الابن في حضن أبيه كما محمد الدرة، والقصة الدينية حول إبراهيم وابنه شاهد على قداسة الابن، تقول القصة: إن إبراهيم طلب من الله أن يهب له غلاما، فلما نزل به ضيوف من الملائكة المرسلين، بشروه بغلام حليم فقال إبراهيم لما بشر به، هو إذن ذبيح الله فلما ولد الغلام وبلغ معه السعي قيل له أوف بنذرك نذرت تقربا إلى الله تعالى وكان هذا هو السبب في أمر الله خليله إبراهيم بذبح ابنه، وتضيف القصة أن إبراهيم رأى في المنام أنه يذبح ابنه إسماعيل فقال لابنه خذ الحبل والمدية ثم انطلق بنا إلى هذا الشعب لنحتطب فلما خلا إبراهيم بابنه في شعب كبير أخبره بما أمر به، وقال يا بنيّ إني أرى في المنام أني أذبحك فقال له ابنه يا أبتي اشدد رباطي حتى لا أضطرب، وكفف عن ثيابك حتى لا ينتضح عليها دمي، فينقص أجري وتراه أمي فتحزن، واشحذ شفرتك وأسرع بجر السكين على حلقي ليكون أهون للموت عليّ فإن الموت شديد فإذا أتيت أمي فأقرئها مني السلام فإن رأيت أن ترد قميصي إليها فافعل، فإنه عسى أن يكون أسلى لها عني... ففعل إبراهيم ما أمره ابنه ثم أقبل عليه يقبله وقد ربطه وهو يبكي... ثم إنه وضع السكين على حلقه لكن السكين لم تعمل شيئا وتقول القصة إن الله قد ضرب صفيحة من النحاس على حلق إسماعيل. فقال إسماعيل عندئذ يا أبت كبني ففعل إبراهيم ذلك ثم إنه وضع السكين على قفاه وانقلبت ونودي يا إبراهيم قد صدقت الرؤيا، هذه ذبيحتك فداء لابنك فاذبحها دونه وهكذا كان.

كثيرة هي الدلالات الرمزية لهذه القصة الدينية فالإله أراد أن يختبر إبراهيم بأصعب اختبار ممكن ألا هو ذبح الابن، أجل إنه أصعب اختبار على الإطلاق أن يذبح أب ابنه فالإله يدرك ولا شك علاقة التوحد المطلقة بين الأب والابن أو الأم والابن، الابن بدوره يدرك هذه الحقيقة ويدرك أن أباه لا محالة متردد في تنفيذ أمر الإله، كما أنه يعرف ما الذي سيحصل لأمه فيما لو عرفت أنها فقدته، أي أن إسماعيل على وعي بأن حب إبراهيم له أقوى من أمر الإله له، ولهذا ساعده على تحمل الأمر الإلهي وما إن نجح إبراهيم بالاختبار حتى تدخل الإله، وعدل عن أمره، لأن الإله يعرف ما قيمة الابن، فقرر أن يفديه بكبش من السماء، أي بحيوان هو بالأصل موضوع ذبح، ترى أيّ أمر يدفع مؤدلجي الحرب لدفع الأبناء إلى القتل: ليقتلوا ويقتلوا؟ من ذا الذي أعطى الحق لهؤلاء أن يضحوا بما لا يملكون من الأبناء ثم يرفعون نخب النصر جالسين على جماجم الأبرياء؟ كيف يقتلون الابن في حضن أبيه أو أمه ثم يبتسمون؟

أيديولوجيا القتل قتل الآخر، التضحية بالآخر، من أجل وفي مقابل أيديولوجيا القتل تبرز فلسفة المقاومة، لماذا قلنا فلسفة المقاومة ولم نقل أيديولوجيا المقاومة؟ لسبب بسيط أن المقاومة فعل عار من أيّ كذب، من أيّ حمولات أيديولوجية خفية، لأنه ببساطة موقف من العالم، وبالتالي فلسفة المقاومة فلسفة بمعنى الحياة المليء بالكرامة والحرية قل المقاومة فلسفة في المعنى.

غورو ويوسف العظمة: رمزان ساطعان

الأول رمز لأيديولوجيا القتل والثاني رمز لفلسفة المقاومة، غورو جاء بجيوش من خلف البحار في مرحلة الاستعمار الاحتلالي يتحرك باسم الأمة الفرنسية – كإمبراطورية توسعية – غورو يحمل معه صك انتداب مشرعن من عصبة الأمم، لكنها شرعية القوة المنتصرة. جاء بجنود ومدافع وطائرات، جاء ليستبيح، ليسطو، ليسيطر، ليسود ليقتسم الغنائم مع حليفة فرنسا، بريطانيا، غورو يناقض الأيديولوجيا في زيفها المعلن وفي حقيقتها الخفية، السلوك صادر عن الخفي غير المعلن، يوسف العظمة: ابن الوطن، يدرك هذا الوزير الأرستقراطي أنه لا يملك من القوة المادية ما يلاقي به غورو المدجج بأحدث الأسلحة، لكنه ذهب ليلاقي جيش المستعمر وهو يعرف مصيره. قاتل العظمة غورو حتى قتل وبالمفهوم الوطني – الإسلامي استشهد، نص قبل العظمة يظهر أنه مسكون بمفهوم الوطن الحر مسكون بمفهوم الكرامة، مسكون بمفهوم الاستقلال، مسكون بالثقافة المتمردة على الذل كل هذا يشكل معاني الوجود التي دونها لا معنى لوجوده إذا هو ضحى بنفسه حرا من أجل وجود ذي معنى سام أو من أجل وجود سام هو بهذا الإطار فيلسوف مقاومة لكنه كتب النص بدمه.

غورو يتلقى الأمر بالزحف على سوريا، يوسف العظمة يستجيب لنداء داخلي حر التضحية بالأنا حرا، هي ذي فلسفة المقاومة ليس هناك فعل قسري في فلسفة المقاومة، هي كما قلت نداء داخلي، نداء معنى للوجود لهذا، تختزن الذاكرة الشعبية العظمة بوصفه رمزا للتضحية وللبطولة، ودبجت من أجله القصائد الصادقة، فعل حر ووعي بمعنى الفعل، يفضي بالتضحية بالذات، فيما أيديولوجيا القتل تضحية بالآخر من أجل قتل الآخر، من أجل أن يحقق القتل مصلحة لا علاقة لها بالقاتل المدفوع للقتل.

وقائل يقول: إن فعل المقاومة هو قتل للآخر، أيضا هذا صحيح لكن المقاوم لم يطلب من الآخر المعتدي أن يأتي إلى دياره ليقتله، إنه ببساطة يدافع عن نفسه،

إنه يمارس حق المقاومة، حق مواجهة العدوان، دفاع عن وجود أو عن نفس لا قيمة لها إلا في وجود يرتضيه الأنا. من هنا ندرك مدى ترابط المقاومة بالحرية، الحرية بوصفها قيمة داخلية ونمط الوجود، ما الذي دفع عزالدين القسام لمقاومة الإنكليز في فلسطين: لا أحد سوى النداء الداخلي، سوى فلسفة في الحياة مرتبطة بفلسفة للوطن، لم يكن الهدف مزورا أو ملتبسا أو خفيا، الهدف واضح: التحرير.. فالمقاوم إذن ليس قاتلا والمفهوم الدال على فعل المقاومة هو الفداء ومنه الفدائي. في فعل الفداء تعود مفاهيم الوطن والأمة والكرامة إلى حقيقتها التي زيفت في أيديولوجيا القتل، وآية ذلك أنها حاضرة في السلوك. ومتعينة بفعل هو من طبيعتها فالمقاومة بوصفها فداء تنطلق أصلا من فلسفة في الحياة كما قلنا، ذات بعد أخلاقي – قيمي وأهم عناصرها هو التحرر من كل ما هو مبتذل في الحياة، أي الزهد، فالفداء تضحية بالأنا من أجل الآخرين، لأن المعنى الأعمق لفعل مقاومة الفدائي هو الاتحاد بالآخر والنظر إليه بوصفه أنا، الآخر هنا أبناء الوطن الذي ينتمي إليه أيضا، من هنا تبدو فلسفة المقاومة فعلا خلاصيا مطلقا، تخليص العالم من شرور أخلاق الغريزة وأيديولوجيا القتل، وفعل القتل المرتبط بهما، فضلا عن ذلك هي إعلان صريح للتمرد قولا وفعلا وتشيعها "اللا" بوصفها الرد الحاسم للقتل وأيديولوجيته، فلسفة المقاومة هي في أصلها فلسفة جديدة للجسد، فالروح المقاوم لا ينفصل عن الجسد المقاوم، وذروة فلسفة المقاومة الاستشهاد، إنه لذة الجسد الزاهد بالحياة.

أيديولوجيا القتل تنظر إلى فعل المقاومة – الاستشهاد على أنه فعل إرهابي، ذلك أن المعتدي يواجه بشرا لا يخضعون لقواعد حربه، إنه يريد موت الآخرين ويخاف من موتهم، إنه يخاف من طريقة موتهم التي تودي به، حيث فعل التحرر تضحية فداء. إن المعتدي المسلح بالآلة وأيديولوجيا القتل لا يملك فكرة التضحية، بل أقتل الآخر من أجل، إنه يواجه أنا تعلن أنها تموت من أجل..، فالأنا التي تعلن موتها من أجل وجودها الحر تعلن في الوقت نفسه موت الآخر الغريب الغازي الذي يخاف الموت. من هنا نفهم لماذا تظهر الحرب العدوانية، والحرب عدوانية بالأصل – في أشد أشكال الإفناء للآخر – قتل أبرياء، مجازر بحق، تمثيل بالأجساد إنها وهي منطلقة بالأصل من إفناء الآخر، من ضرورة الانتصار عليه، فهي لن تعدم أيّ وسيلة لهذا الإفناء. وفي اللحظة التي تظهر فيها فلسفة المقاومة فعلا متعينا تزداد همجية المعتدي حيث تحضر فكرة الإفناء الكلي (سلوك فرنسا في الجزائر، سلوك الصهاينة في فلسطين، سلوك أميركا في فيتنام والعراق)، ويظهر القاتل المسلح بأيديولوجيا القتل كلّ مخزونه من السادية والتدمير، ويتحول إلى وحش كلي يفقد أيّ علاقة بالحياة الثقافية بالمعنى الأنتروبولوجي للكلمة، الثقافة التي تؤسس للعلاقات المعشرية بين البشر، إنه وقد أخرج كل مخزونه التدميري ضد الآخر تحول الآخر لديه إلى موضوع ليس إلا الآخر – لم يعد إنسانا وهو أيضا تحول إلى أداة أي فقد صفاته البشرية -، إنه زناد وزناد فقط، ومن أكثر المفاهيم زيفا في أيديولوجيا القتل مفهوم البطولة، فهذه الأيديولوجيا تمارس طقوس تمجيد القاتل بمراسم يحضرها سدنة هيكل القتل وتعلق الأوسمة على صدور القتلة بوصفهم أبطال الأمة والمدافعين عن أمنها ورفعتها. البطولة هنا لا تحمل أيّ قيمة أخلاقية سامية، بل هي مكافأة للمقاتل الذي نفذ أوامر القتل، لم تعد البطولة سلوكا أهم سماته التضحية بنداء داخلي دفاعا عن قيمة عليا، ذلك أن بطل الحرب هو في الأساس وحش الإفناء والذاكرة الشعبية لا تختزن أيّ رمز من هذه الرموز التي يأتي عليها الزمن، فيما تختزن ذاكرة الشعب المقاوم البطل الحقيقي، رمز المقاومة إنه بطل شعبي، ضحّى من أجل الوطن والشعب دون أن يغادر وطنه وشعبه، ضحى على أرضه في صد العدوان، ولهذا فإن طقوس تمجيد البطل الشعبي حاضرة في الأغنية والنشيد وكتب التاريخ وإحياء الذكرى، القسّام نموذجا حاضر في اسم شارع، مدرسة، وناد.. إلخ، يتحول البطل الحقيقي – الشعبي إلى جزء مكون من ثقافة الشعب سرعان ما يستحضره الشعب المقاوم طريقة لتعزيز الانتماء إلى فلسفته في المقاومة حيث مفهوم الحرية هو الحاضر دائما.

ويتساءل الفيلسوف ترى كم مرّ على البشرية من حروب ومجازر وقتل للإنسان؟ ولماذا لم تبرأ البشرية من هذه الظاهرة، من هذه الطقوس من القتل؟ يتساءل: كم كتب الحكماء والأنبياء والأدباء في تعظيم قيمة الإنسان، ودعوا إلى نبذ قتل الإنسان ألمانيا التي أنتجت كانط القائل لو أن سعادة البشرية كلها كانت وقفا على قتل طفل بريء واحد لكان هذا الفعل لا أخلاقيا، ألمانيا هذه بلد كانط: قتلت الملايين من الناس باسم ألمانيا ورفعتها وعرق بنيها. هل نكتفي مع فرويد قائلين: إنها غريزة القتل المتأصلة في النفس البشرية، أم أن المصالح والطمع في الثروة هي التي تفسر لنا الحرب على الآخر، هي التي تفسر لنا استمرار أيديولوجيا القتل، أم أن الإمبراطوريات بما تحمله من نزعة توسع واحتلال واستغلال الآخر هي التي تفسر لنا استمرار أيديولوجيا القتل، أم أن الإمبراطوريات بما تحمله من نزعة توسع واحتلال واستغلال الآخر هي الأصل في شرور الحرب وأيديولوجيا القتل أم الاحتفاظ بالسلطة والخوف عليها يدفع الحاكم للإعلاء من شأن القتل؟ أم ترانا ما إن نحس بالقوة، أيّ قوة، حتى نسعى لإظهارها – عبر نفي الآخر – وكأن القوة لا تستطيع أن تسجن نفسها داخل حاملها؟ أم هي هذا كله؟

حسبنا القول: ليس هناك أخطر من القتل إلا أيديولوجيا القتل، الأيديولوجيا التي تشرعنه وتتغزل به.

كاتب من فلسطين مقيم في الإمارات

أحمد قدور



مقال

هوس الاستعراض في المجتمع الرقمي

بين الاعتراف والتشيؤ

لبنى بن البوعزاوي

لقد أصبح المجتمع العربي في سياق التكنولوجيات الجديدة، ينتج أمراضا اجتماعية إثر ما نشهده اليوم من إقبال مكثف على مواقع التواصل الاجتماعي. وعلى رأس هاته الباثولوجيات، نجد هوس الاستعراض كمرض كاد يحمل في طياته أمراضا أخرى تلوح في الأفق سعيا من أجل نيل الاعتراف من الغير. هذا الاعتراف نفسه الذي يعد مطلبا ضروريا ومركزيا بالنسبة إلى أفراد والجماعات، ولتطلعاتهم الأساسية في سياق مجتمع افتراضي مرقمن أضحى يمثل بدوره بديلا عن المجتمع الواقعي، وإن كانت واقعيتنا بل وعقلانيتنا في بعض الأحيان، ترفض رفضا مطلقا إمكانية إحلال الافتراضي محل الواقعي، لكن بالنّظر إلى التحولات الثقافية والاجتماعية التي يستحيل فهمها بمنأى عن حياة الأفراد الاجتماعية، وبمعزل عن النماذج الثقافية المرقمنة المكوّنة لهوية الأفراد الرقمية، لا يمكن بحال إنكار حقيقة هذا الافتراضي الذي بات يشكل فضاء ومجالا تتطور وتتبلور داخله الاستراتيجيات الخاصة بالحياة الاجتماعية والإنسانية على نحو أوسع. ووفق مقتضيات هذا المجتمع المرقمن، صار الاعتراف يتخذ أشكالا ويكتسي ألوانا متعددة تبدو في الغالب وإلى حد بعيد ألوانا مرقمنة. ومع ذلك، يبقى الدافع بل والحافز على الاستعراض في تصوّرنا هو الحاجة النفسية والاجتماعية إلى تحقيق الاعتراف الاجتماعي، تلك الحاجة نفسها التي تبعث على التشيؤ. فبعدما كان التشيؤ نسيانا للاعتراف مع الفيلسوف الاجتماعي أكسيل هونيث، غدا السعي إلى الاعتراف في ظل هذه التحولات يبعث على التشيؤ. كيف ذلك؟ إنه عين السؤال الذي سنحاول الإجابة عنه في سياق الحديث عن الاستعراض كباثولوجية اجتماعية.

إن كل حديث عن الاعتراف على هذا النحو يقتضي الإجابة عن سؤال ما الاعتراف؟ وعليه، وبعيدا عن كل الشروحات المعجمية، يمكن القول إن الاعتراف هو تلك العملية التي بمقتضاها يكتسب الفرد وعيه بذاته وبكيفية تحقيقها من خلال التفاعل البينذاتي الذي يسوغه الفرد والآخرين في الحياة الاجتماعية، وما يحتويه هذا التفاعل من أشكال للتعامل الاجتماعي. فمن خلال هذا التفاعل التذاوتي إذن، تحقق الذوات معرفة أفضل بوجودها وبالمعايير التي تحكمها. بمعنى آخر، لا يمكن تحقيق ذواتنا بصورة إيجابية إلا عبر عملية الاعتراف، وعن طريق علاقتنا بغيرنا من الناس الذين نتفاعل معهم في حياتنا الاجتماعية على سبيل ما ورد عن الفيلسوف الاجتماعي الألماني أكسيل هونيث في كتابه "صراع من أجل الاعتراف". وهو الكتاب الذي قام من خلاله بإعادة بناء التجربة الاجتماعية استنادا على أشكال الاعتراف البينذاتي التي يعتبرها هونيث هي المؤسسة والمشكلة لهوية الفرد التي تتطور في الحوار وفي العلاقات البينذاتية مع بقية البشر، وذلك حتى يتسنى للذات تحقيق وجودها ونيل الاعتراف من الآخر؛ حيث الصراع في نهاية المطاف، لا يعدو أن يكون في جوهره إلا صراعا اجتماعيا قائما على أساس الهيمنة والسيطرة والظلم الاجتماعي.

إن ما يشكل اليوم المعنى المستحدث للحياة الاجتماعية الناجحة في سياق الحديث عن هوس الاستعراض عبر مواقع التواصل الاجتماعي وقنوات اليوتوب، ليس هو التفاعل البينذاتي المباشر الذي ينجم عنه الاعتراف الاجتماعي، بل هو على النقيض، التفاعل البينذاتي الافتراضي الذي بات يدعم السلوك الاجتماعي للفرد، في ظل مجتمع افتراضي مرقمن (عالم افتراضي) أقلّ ما يمكن القول عنه إنه عالم مفرط

فؤاد حمدي

FUAD HAMDI 2021

في التواصل، ينسج الناس داخله شبكة علاقات اجتماعية تواصلية من وراء الشاشة، يغيب فيها الجسد بدلالاته وتعابيره، رغم حضوره المكثف في الصور والفيديوهات. إنه نمط تواصلي جديد، وتفاعل بينذاتي مستحدث يوجه السلوك الاجتماعي ويتحكّم في وجود الأفراد، وفي أحيان كثيرة يحقق للذات معرفة أفضل بوجودها حتى لو كان ذلك نوعا من أنواع التضليل الذاتي، لكنه بحكم العادة يصبح أمرا واقعا، إنه عين ما يحدث مع جل الشخصيات المؤثرة على قنوات اليوتيوب. صحيح أنه تضليل ذاتي، ومعرفة زائفة غير حقيقية بالذات لكن فقط من منظور المستغرقين في الواقع لتحقيق معرفة حقيقية وواقعية بذواتهم. إن ما يفسر هذا الاقبال الذي ما فتئ في تزايد مذهل على الاستعراض، هو حاجة هؤلاء الأفراد إلى الاعتراف، وهو ما يعني أن هذا الأخير يمثل حاجة نفسية واجتماعية تخول للأفراد أن يتحولوا إلى ذوات وأفراد مستقلين. فعبر العالم الافتراضي عمدت الذوات إلى الكشف عن حريتها، كما أعلنت الحاجة إلى الاعتراف والحالة هذه، لاسيما في السياق العربي عن ميلاد " فرد افتراضي" في "مجتمع رقمي" كردّ فعل مضاد أو كآلية دفاعية ضد المجتمع الكلاسيكي الواقعي الذي مازال ينظر لمفهوم الحرية بنظرة متشككة. فمشكلتنا كمجتمع عربي اسلامي تكمن في متخيلنا الاجتماعي للحرية، إذ ما فتئنا ننظر للسلوكيات الغربية (كالعلاقات الجنسية الرضائية خارج إطار الزواج، شرب الرجل والمرأة الخمر، المثلية الجنسية، التعري في اللباس بالنسبة للمرأة... وغيرها) بعيون عربية مسلمة لا تعير أيّ اهتمام للفروقات بين السياقات الثقافية، باعتبارها سلوكيات مخالفة ومعارضة لما هو سائد ومقبول ومباح دينيا وأخلاقيا واجتماعيا، حيث ينبغي على كل قول أو فعل أو سلوك، أن يكون متّفقا مع ما يوحي به الشرع والدين وما يقرّه المجتمع، وإذا جاء معارضا لمنظومة الأحكام الشرعية الدينية، وللنظم القيمية للمجتمع، يعتبر كفرا وعصيانا لأوامر الله وضربا من ضروب التمرد على القانون الاجتماعي العام الذي سرعان ما يصير مرجعا أخلاقيا لحياة الأفراد داخل المجتمع؛ لأن الديني نجده منصهرا داخل المنوال الثقافي للمجتمعات العربية، ومرتبطا بتصوّراتها عن الدين وعن المجتمع نفسه. وهو ما يحيل عليه المؤرخ المغربي" أحمد الناصري بقوله إن "هذه الحرية التي أحدثها الفرنج في هذه السنين هي من وضع الزنادقة قطعا لأنها تستلزم إسقاط حقوق الله وحقوق الوالدين وحقوق الإنسانية رأسا... وأعلم أن الحرية الشرعية هي التي ذكرها الله في كتابه وبينها رسول الله لأمته وحررها الفقهاء في باب الحجر من كتبهم".

فهذا التصور للحرية، سيظل بالتأكيد عائقا أمام كل محاولة لميلاد مفهوم الفرد في السياق العربي على مستوى الواقع، إذ يصعب الحديث عن الفرد في ظل مجتمع ما برح يكفّر كل فعل أو سلوك لم يصبح بعدُ بحكم التكرار تقليدا اجتماعيا. لقد غدا من الثابت إذن أن الافتراضي في السياق العربي على وجه التحديد، نظرا للإقبال المتزايد فيه على الاستعراض، ملاذا تحتمي به الذوات وتبحث فيه عن حريتها المفقودة في الواقعي، هذه الحرية التي ما لبثت تؤسس بدورها لمفهوم الفرد. فإذا وجدنا إذن تجليا لمفهوم الفرد العربي داخل المجتمع المرقمن، فذلك لأن في هذا الأخير من الحرية ما ليس في المجتمع الواقعي. إن الاعتراف لا يتأتى في تصورنا بالتفاعل البينذاتي وحسب، بل بالتفاعل البينذاتي الحر القائم على مفهوم الحرية، حيث التفاعل الاجتماعي الناجع وإن كنا نتحدث عن تفاعل افتراضي، يشترط الحرية التي تقر في صميمها بالاختلاف الذي من شأنه أن يحقق اعترافا بالتميز الايجابي بين لأفراد والجماعات بعضهم عن بعض، مما يحمل الذوات على تكوين صورة عن نفسها تبعث على الشعور بالتميز والاحترام والفخر والقيمة وبالتقدير الذاتي إزاء نفسها. وهو ما يفيد أن الإنسان لا يكتفي برأيه عن نفسه أو بالقيمة التي يقدمها لذاته، بل إنه متعطش للاعتراف بقيمته من طرف الآخرين. فما يشكل الوعي الذاتي للإنسان بهذا المعنى، هي تلك اللحظة التي يتم فيها الاعتراف به من لدن الآخرين؛ بحيث تطور الوعي الذاتي مرتبط دوما بوجود ذات ثانية، لأنه وكما يؤكد عالم النفس الاجتماعي جورج هربرت ميد أن ما يميز الوجود الانساني ليس هو الوعي ولكن الرغبة في الحصول على الاعتراف. مؤكدا هونيث هو الآخر في كتابه آنف الذكر أن "تجربة الاعتراف من الناحية الاجتماعية، تعتبر شرط تحقيق هوية الشخص، وإذا لم يتحقق هذا الاعتراف فإن المرء سيشعر لا محالة بالاحتقار وهذا ما يؤدي إلى إمكانية اندثار شخصيته وزوالها". فالاستعراض إذن، وبناء على هذا التفسير ما هو إلا مقاومة مضادة، شعورية ولا شعورية، لهذه الشخصية المهددة على الدوام بالاندثار والزوال في غياب الاعتراف. لقد ترتب عن تجربة الاعتراف في العالم الافتراضي ظهور هويات رقمية للأشخاص انعكست إيجابا على هويات البعض الواقعية الحقيقية. فما يجعل الناس في السياق العربي تلهث من وراء الاستعراض - نظرا لانعدام الاعتراف في المجتمعات العربية - ليس هو حب الاستعراض ذاته، بل هو تلك الحاجة النفسية والاجتماعية التي تدفع بالإنسان إلى السعي جاهدا وراء تلك الشحنات الانفعالية الايجابية التي تجود بها مواقع التواصل الاجتماعي وقنوات اليوتيوب والتي تعطي بكرم وسخاء من الجيمات واللايكات والآدوغات والتعليقات المستغرقة في المجاملة ما لا يقدر المرء التكرم به على أخيه العربي على مستوى الواقع، شحنات تحمل في طياتها معاني مستحدثة للاعتراف. فأن تحصد صورتك الشخصية عددا مهما من التعليقات والتفاعلات وإن كانت تفاعلات رمزية، فإنّ شحنتها العاطفية والإيجابية قد تتجاوز مستوى الرمزي لتشبع تلك الحاجة النفسية والاجتماعية الملحة التي ترفع من شعور الذات بالثقة والتميز فَيُزاح عنها شعور الإهانة والاساءة والاذلال باعتبارها أشكال من الاحتقار أو عدم الاعتراف.

فكل يستعرض بالرأسمال الذي يميزه، هذا هو المنطلق الأساسي للاستعراض عبر مواقع التواصل، فإذا كان الشخص على سبيل المثال شاعرا، استعرض بقصائده الشعرية، وبين على قدرته في ترويض اللغة موظفا الاستعارات والتشبيهات والمجازات... وإذا كان كاتبا أو مفكرا استعرض بأفكاره وبفرادة تفكيره، وبعمقه في التصدي للمسألة، وإذا كان قارئا نهما، استعرض بحصيلة قراءته في السنة بعدد لا يحصى من الكتب، وإذا كان فنانا يستعرض بفنه وبموهبته، وإذا كان بائعا أو تاجرا استعرض ببضاعته وبجودة سلعته... والأمثلة كثيرة. أما عندما يغيب هذا النمط الرأسمالي، يحضر رأسمال آخر، "رأسمال لَحْمي" وآخر "عَضَلي": أما الأول فيتحدد في الكشف عن جغرافية الجسد وخيراته عند الإناث، وأما الثاني فيتجلى في التباهي بعضلات الجسد البرانية عند الذكور، ذلك كله بغية تحقيق اعتراف متبادل من خلال التعليقات والتفاعلات البينذاتية الافتراضية.

لقد غدا المجتمع العربي في ظل هذا المرض الذي حاق بالحياة الاجتماعية، يعيش نكوصا في مراحل نموه بغرض التثبيت في مرحلة المراهقة، نكوصا أحدث عطبا في سيرورة التطور الاجتماعي، غير أن السبب واضح ومعلوم كما يفسر المتن السابق. فمن أجل غاية الاعتراف أضحى الكل مراهقا؛ فلا شك أن من خاصيات المراهقة الرغبة في الكشف عن كل شيء، وهو أول الاستعراء والاستعراض. لقد صارت الحميمية والحالة هذه ملكا عاما، وغدت الحياة الخاصة انحرافا عن القاعدة، إذ لم تعد للأصل والحدائق السرية قيمة عند الكبار ولا الصغار على حد السواء.

فالنكوص باعتباره تقهقرا وارتدادا إلى مرحلة نمو سابقة من حياة الفرد يمثل إحدى الآليات الدفاعية التي يلجأ إليها الفرد ليتجنب ما يعانيه من صراع أو قلق جزئي أو كلي، بالعودة إلى مرحلة أو نمط سابق في حياته. فإذا اصطدم الفرد بعائق يعوق إشباع دافع لديه ولم يستطع التغلب عليه فإنه يتعرض للإحباط، وهنا قد يرجع إلى بعض الأنماط السلوكية القديمة التي كانت تشبع رغباته ودوافعه في مراحل نموه السابقة وتحقق له الطمأنينة، على الرغم من أنها لا تكون ملائمة لمرحلة نموه الحالية. ويمكن عزو النكوص إلى أسباب كثيرة نذكر منها: الأمل في احتمال العثور على الإشباع الذي يبحث عنه الفرد. والإشباع في هذا الصدد الذي تبحث عنه الذوات عن طريق الاستعراض هو الاعتراف كحاجة نفسية واجتماعية، وما الصراع والقلق إلا مظهرا من مظاهر الاساءة والإذلال والإهانة والاحتقار الذي لا يعدو أن يكون إلا شكلا من أشكال عدم الاعتراف على حد تعبير أكسيل هونيث.

لقد عمل الاستعراض كباثولوجية اجتماعية على جعل الإنسان أداة في يد نفسه ووسيلة في سبيل إشباع حاجته تلك، ذلك أن الانسان إذا قبل ولو لمرة واحدة بتشييء نفسه فلا محيد له بعد ذلك عن القبول بوضعه على مدار الوقت. فقد يحدث للضرورة النفسية والاجتماعية أن يحول الإنسان تفاصيل حياته الخاصة إلى سلعة يستعرضها ويستعرض هو بذاته نفسه من خلالها على اليوتيوب، بعدما كانت هاته التفاصيل إلى الأمس القريب تشكل حرمة البيوت، لا يحصل اقتحامها إلا بالكاد، فيظل الانسان حريصا على حجبها وحمايتها من كل أنواع التلصص.

في حين اليوم أصبحنا نرى قنوات اليوتيوب بيوتا للأسرار المكشوفة في سبيل تحقيق الفرجة، فلم يعد التلصص في سياق هذا التحول الاجتماعي فعلا مرفوضا - قلب على مستوى القيم - وإنما أصبح فعلا مطلوبا لضرورة الاعتراف باسم «follow me» ليصلك أيّ جديد، ولا تنس أن تفعل جرس التلصص، وقم بمشاركة محتوى القناة مع دائرة معارفك وأصدقائك حتى يعم الاعتراف. إن التلصص بهذا المعنى أصبح مطلبا ملحا لتحقيق التقدير الاجتماعي من خلال "التضامن" الذي

فؤاد حمدي

يعتبره هونيث نموذجا معياريا للاعتراف، والسبب أن الحداثة تربط المكانة الاجتماعية والتقدير، بالإنجازات الفردية التي يقدمها الفرد، بيد أن الإنجازات في هذا النطاق لا تخرج عن كونها إنجازات فرجوية بالأساس، قائمة على ضرورة الاستعراض الذي بات الإنسان على إثره وسيلة في يد نفسه يتوق بها عن طريق الاستعراض لإشباع حاجته الاجتماعية والنفسية. فبهذا المعنى غدا السعي إلى الاعتراف يبعث على التشيؤ، لا لشيء سوى لأن الاعتراف صار يسير المنال في الافتراضي على الواقعي. بالرغم من وجود تنافس شرس ينقلب في غالب الأحيان إلى صراع بين الأشخاص المؤثرين عبر مواقع التواصل الاجتماعي وقنوات اليوتيوب، على استقطاب وحصد أكبر عدد ممكن من المعجبين، والمتابعين الذين بدورهم يحصلون على اعتراف في المقابل – اعتراف متبادل – من لدن المؤثرين أنفسهم، على مدى وفائهم وولائهم وإخلاصهم لهم في التلصص ومشاركة الصور ومحتوى القنوات، حيث علاقة المؤثر بالمتابعين شبيهة بعلاقة السيد بالعبد، والفنان بالجمهور، فالمتابع هو من يجعل من المؤثر شخصية ناجحة ومتميزة. كما أن حاجة المؤثر دائما للمتابع، تشبع لهذا الأخير حاجته السوسيوسيكولوجية الملحة للاعتراف، وهكذا فالعلاقة دائما مبنية على تفاعل بينذاتي افتراضي يحقق اعترافا متبادلا يعزز الشعور بالثقة لدى الأفراد. فالحاجة إلى الاعتراف إذن علاوة على ما سبق، لا يمكن إشباعها إلا بالاعتراف، كما أن حاجة الأمس لا يمكنها أن تشبع حاجة الغد، وحاجة اليوم لا يمكن أن تُشبَع بجرعة الأمس إذ هي الأخرى تحتاج إلى إشباع على غرار الأيام الأخرى، وبشكل يومي ومستمر. يبدو أن الاعتراف في سياق الحديث عن المجتمع الافتراضي المرقمن، غدا مفعوله قصير الأمد، كون موطنه الأصلي ومثواه هو مساحات في فضاء أفقي لا يتسع سوى للحظة ضمن المباشر المتصل، وهي لحظة لا تقود إلى الانفتاح على زمنية ممتدة في ممكنات الذاكرة، بل في زمن منكفئ على نفسه فيما يشبه حركة مكررة بإيقاع واحد، بحيث لم يبق هناك سوى لحظات تعاش وفق إيقاع استهلاكي لا ينفتح على أفق، بل يجدد الرغبات ضمن دورة زمنية يحاصرها الحاضر من كل الجهات، وتلك أيضا تبعاتها على تصورنا للزمنية ذاتها، لقد فقد الزمن امتداداته خارج مدته في اللحظة.

تبدو الحاجة إلى الاستعراض إذن حاجة أساسية لضرورة الاعتراف في سياق أنماط التواصل الجديدة (المجتمع المرقمن) السبب أن هذه الحاجة النفسية والاجتماعية لا تُشْبَع دفعة واحدة ولا يطول مفعولها لزمنية ممتدة، وإنما لانكفاء الزمن على نفسه في حركة مكررة بإيقاع واحد، أصبحت الحاجة تُشبَع بجرعات يومية، وهو ما يولد حاجة دائمة ومستمرة للاعتراف بشكل يومي ومستمر في دورة زمنية يحاصرها الحاضر، وبفعل هذا التصور للزمنية الجديدة تقدم الذوات قسرا أو طواعية على الاستعراض بالذات كوسيلة لأخذ جرعة الاعتراف لإشباع حاجة اليوم النفسية والاجتماعية، شأن الذاوات في ذلك، شأن المدمن الذي لا يستطيع الإقلاع على ما أدمن عليه من مخدرات، فتراه دائما في حاجة شديدة لأخذ الجرعة التي تشبع حاجة اليوم، لذلك يظهر أننا قد وصلنا إلى درجة الإدمان في الاستعراض، فلو غابت مواقع التواصل الاجتماعي، لأصيبت المجتمعات لاسيما العربية، بالاكتئاب والجنون لغياب مفهوم الاعتراف على مستوى الواقع في السياق العربي، الأمر الذي يفسر إقدام العرب بشكل فظيع على الاستعراض. فعلى هذا النحو تحديدا، وبناء على ما سبق، غدا هوس الاستعراض كمرض اجتماعي يبعث على التشيؤ سعيا من أجل الاعتراف.

علاوة على ما سبق، ينبغي التأكيد على ضرورة إعادة النظر في مسألة التربية في السياق العربي، نظرا لافتقارها لمفهوم الاعتراف كآلية اجتماعية كفيلة بوضع حد للصراعات الاجتماعية القائمة على الهيمنة والسيطرة والظلم الاجتماعي، باعتباره وسيلة تروم دعم السلوك الاجتماعي للفرد من خلال التفاعل البينذاتي الذي يحقق للفرد وعيا بذاته وبكيفية تحقيقها بصورة إيجابية على المستوى الاجتماعي. لقد أفرز غياب الاعتراف في هذا السياق، باثولوجيات اجتماعية أحدثت عطبا في سيرورة التطور الاجتماعي. فمن هنا تستمد الفلسفة الاجتماعية ضرورتها وكذا راهنيتها في السياق العربي من أجل فهم هذا الواقع الاجتماعي الذي بات ينتج أمراضا وانحرافات وآلاما اجتماعية لا يمكن فهمها دون كشف أو تشخيص مسبق لهذا الواقع في سياق التكنولوجيات الجديدة.

باحثة من المغرب



رمزية الإرث وحيوية الذاكرة لدى العراقيين القدماء

عبدالسلام صبحي طه

أثير مؤخرا الكثير من النقاش حول الخطط الموضوعة بشأن إعادة إعمار جامع النوري في مدينة الموصل، التي طالها الدمار جراء الإرهاب والحرب عليه. وقد طرحت إثر ذلك مسابقة معمارية عالمية تبنتها منظمة اليونسكو لاعتماد تصميم جديد لبعض مرافق الموقع، ففاز تصميم لم يراع خصوصية الموقع الأثري والثقافة المعمارية الموصلية العريقة، وانقسم أهل العراق بين مؤيد ومعارض له. تبنى التيار المعارض أساتذة معماريون مختصون بالتراث المحلي، ويبدو أنه لم يجر الأخذ برؤاهم بشكل أو آخر، وجوهر الاعتراض كان غياب التركيز عن روح المكان وتفاصيله، كون الأمر متعلق بأثر ثقافي متميز ولا بد من مراعاة خصوصيته.

إن الاهتمام بالحفاظ على التراث الثقافي لا يتعلق بتمجيد الماضي أو بإقحامه قسراً على مسرح الحاضر، وإنما إشاعة الوعي به عند أفراد المجتمع بطريقة منهجية ومبسطة، لكي يكون بناء حاضرهم راسخًا متينًا، كون الماضي رافده الأساس وبمنزلة مدماك لبناء المستقبل، فالأمر لا يتعلق بتقديس الأثر بحد ذاته وإنما باحترامه وفهمه جيدا ضمن سياقاته كجزء من ذاكرة جمعية، هي عرفًا إحدى العناصر المؤسسة للهوية الوطنية، والرافد المغذي لمقومات بناء الامة، هكذا ينبغي فهم التراث الثقافي في سياقه الاشمل.

في قول مأثور لعالم السومريات الشهير صموئيل نوح كريمر (1897 - 1990) إن "التاريخ بدأ من سومر"، شهادة ولا أصدق من عارف أفنى عمره بين ألواح سومر، ستكون بمنزلة المبتدأ والمنتهى للمقال.

عُرف عن أهل العراق القدماء اهتمامهم بإرث أسلافهم، فقد أدركوا جيدا أنهم ورثة بلاد عريقة ذات تاريخ مجيد، أرست الآلهة أسسها بحسب أساطيرهم، فأنزلت الملوكية من السماء على حواضر الحضارة الأولى وسوّرت مدنها وباركتها، ولذا أصبح التعامل مع الإرث واجبا مقدسا على أبناء الشعب إرضاءً للآلهة، سنقوم بسرد بعض من شواهد أرشيفنا الآثاري الغني تتعلق بمكانة الإرث في البناء الفكري.

نصوص الفأل - الشومّا آلو

وردتنا قائمة طويلة من النصوص المتعلقة بطقوس الأدعية المختصة بترميم الأبنية من العصر البابلي القديم والتي استمر العمل بها حتى العصر السلوقي، ترد فيها تعاليم تُعرف بالشومّا آلو (وترجمتها : أذا مدينة في الأعالي) وهي تشمل الأبنية الخاصة بالسلطات الدينية والسياسية وحتى بيوت بعض الخاصة من الناس.

• إذا رمم شخص معبدًا، فسيحالفه الحظ الجيد.

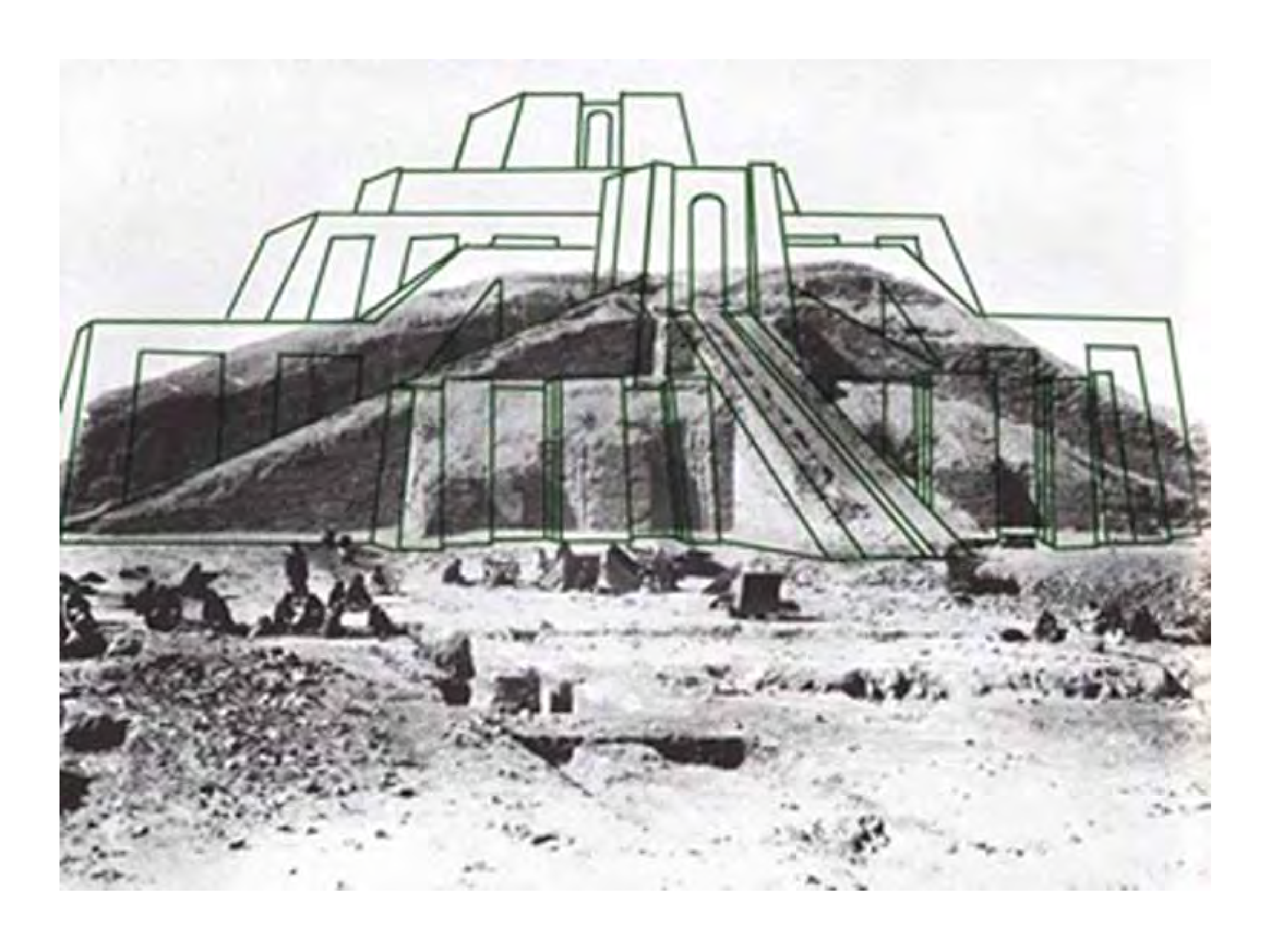
• إذا هدم شخص معبدًا، فسيبتلعه النهر (طقس عراقي قديم، يُستخدم للحكم على السيء من الناس).

• إذا نقل أحدهم هيكلًا، فسينتهي هذا الشخص حطامًا.

• إذا رمم أحدهم مُنشأً قديمًا، فإن إلهه سيكافئه.

هذا النص مثال لقائمة طويلة من نصوص كانت تتلى كجزء من طقس حماية للمنشآت وتماثيل الآلهة والملوك، ترد بها تعاليم واضحة وصريحة باتباع منهجية محددة لتفادي قلق الآلهة وانزعاجها.

هكذا وصايا يحيط بتفاصيلها كهنة مختصون يدعون "بارو"، ولديهم خبرات بحسابات المساحة والتخمين الإنشائي، وهم يقومون كذلك بمهمة التدقيق بشأن اللقى والعاديات التي يجري العثور عليها في طبقة الاسس القديمة من احجار وشواهد أسس وآجرات، فهذه جميعها تعتبر عرفًا الشواهد المادية لذاكرة المكان، والاهتمام بالحفاظ عليها سيجلب رضا الآلهة وقبولها والمكافأة بالحظ السعيد للأرض ومن سيسكنها.



طقوس صيانة البنايات القديمة

في أحد النصوص العراقية القديمة، والتي ترقى إلى العصر السلوقي (دام من حوالي 312 الى 238 ق.م) بعيد وفاة الإسكندر المقدوني في بابل (عام 323 ق.م)، يرد تفصيل لطقوس تتعلق بالبناء و العمارة وكيفية التعامل مع المنشآت القديمة الدينية منها كالمعابد والحكومية كالقصور، ويبدو أن هذه الطقوس قد تناقلتها الأجيال وسنجد جذورا لها ترقى إلى العصور السومرية في مطلع الألف الثالث ق.م، ينص الطقس على أن يقوم كاهن التعزيم الخاص المدعو الكالوّ (Kalo) برفع طابوقة من المعبد القديم ووضعها في مذبح المعبد الجديد وخلال تلك العملية تجري تلاوة تراتيل قديمة لآلهة البناء والتشييد كولّا (Kulla) أو إلى بنّاء انليل العظيم (šidim galden-líl-lá-ke4)، وبعضها كان يدون باللغة المقدسة للمعابد (السومرية)، الفكرة كانت بالإبقاء على المنشآت القديمة المكشوف عنها ومعاملتها بحذر شديد عن طريق حفظ ما تبقّى، ومن ثم البناء من حوله أو عليه، وفي هذا دلالة على قدسية المُنشأ القديم. هكذا طقوس كانت تسبقها بالعادة عملية مسح دقيقة للموقع بعد إجراء الكشف من قبل الكاهن الخبير المختص (البارو)، كي يجري تفادي الدمار والضرر ما أمكن.

كان أهل البلاد على دراية وفهم لهذا الأمر بدليل كميات النصوص التي عُثر عليها، والتي تفصّل لهذا الأمر بشكل صريح، أن التراكم التاريخي الكبير الحاصل في بلاد النهرين، أورث الشعب بيئة ثقافية غنية دفعت أبناءه إلى الاهتمام بما توارثوه، فوضعوا نصوصا تفصيلية وابتدعوا طقوسًا خاصة لتطمين الآلهة بحسب اعتقادهم.

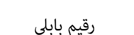
البناء والترميمات في مدينة أور

قام المنقب البريطاني تشالرز ليونارد وولي، المكلف ببعثة التنقيب المشتركة للمتحف البريطاني وجامعة بنسلفانيا، في الأعوام

(1922 – 1934) بحفريات واسعة في مدينة أور العراقية القديمة (تل المقير) في محافظة ذي قار الحالية، وكانت شاملة إلى الحد الذي جعلنا نتعرف على ما كان يجري في هذه المدينة على مسافة زمنية تقرب من (1500 عام) من عمليات ترميم مستمرة للمنشآت والأبنية في حي المعابد على وجه الخصوص، حيث الزقورة الشهيرة (واسمها إي- تيمين- ني – كور) التي شرع ببنائها الملك أور- نامو مؤسس سلالة أور السومرية الثالثة التي دام حكمها من 2113 – 2005 ق.م، والذي أتم بناء طابقها الأول على أسس مصطبة كانت تسبقها بقرون، وربما استكمل بناءها ابنه شولجي من بعده. وعلى مسيرة ما يربو من 1500 عام، حرص ملوك العراق القديم من بابليين وآشوريين على وضع لمساتهم بأعمال الترميم والتجديد على مرافق الحي المقدس المختلفة، وتركوا نصوصا حول ما قاموا به، فنجد ذكرا لأعمال ترميم على الزقورة قام بها الملك الكشّي كوركالزو من العصر البابلي الوسيط (1595 – 1150 ق.م) تلتها أعمال ترميم على المعابد قام بها الحاكم الآشوري في أور سين- بلاطو- أكبي، أعقب ذلك رعاية خاصة تكفل بها ملوك بابل الحديثة، فنجد آجرات مختومة باسم الإمبراطور البابلي نبوكودوري أوصّر الثاني (نبوخذنصر في العهد القديم، 605 – 562 ق.م) في أرجاء حي المعابد، تشير إلى أنه قد رمم القسم الأكبر من أبنية حي المعابد وسوره بالجدار المقدس (واسمه إي- كيش- شر- كال) وتلت ذلك أعمال تشييد وصيانة لا تزال آثارها واضحة نفذها نبونئيد اخر ملوك بابل الحديثة (555 – 539 ق.م)، فهو الذي جدد الزقورة وعلى النمط القديم مع بعض الإضافات الواضحة في الواجهة الأمامية والسلالم الجانبية، وقد عُرف عن نبونئيد ولعه بالبحث عن القطع الأثرية القديمة وتجميعها ولذا مُنح لقب الآثاري الأقدم في التاريخ، ولا أدل من هذا الشغف أنه قد خصص غرفة في أحد المعابد لتجميع العاديات، وكانت ابنته الأميرة الكاهنة العظمى في أور (بيل شالتي ننار) مسؤولة عن تنظيمها وترتيب القطع وذكر تفاصيل عنها كما في المتاحف المعاصرة، يورد ليونارد وولي في كتابه "أور الكلديين"، خبرًا متعلقًا بالملك نبونئيد مفاده "خلال أعمال التجديد لمعبد الإله سين في أور، فإنه قد أمر بحفر الأرض للتفتيش عن المخطط للمعبد الأصلي، كي يتمكن من إعادة البناء وفق التصميم الأول حفاظا على قدسية المكان، وخلال الحفريات فقد عثر على رقيم طيني باسم الملك السومري (بور سين،) الذي حكم في أور بحدود 1500 عام قبل زمن نابونئيد تقريبًا، فأمر كتبته باستنساخ الرقيم القديم وقام بوضعه في محله وطمره بالتراب، وفي النهاية يسجل وولي شهادة لا أروع بحق هذه البلاد وأهلها بالقول "يبدو أن حرفة التنقيب لدى سكان بلاد ما بين النهرين القدماء، عريقة كتاريخهم، وأن التبجيل لآثار العصور القديمة وخطورة محوها أو العبث بها تسري في دمائهم كسريان الأسطورة في مدوّناتهم".

تواصل حضاري بين حاكم سومري وملك آرامي

وردتنا نصوص لملك آرامي سمه (أدد نادين أخي) عاصر الحكم الفرثي في أواخر القرن الثاني ق.م، حيث كانت مملكته تتمتع باستقلال شبه ذاتي، وكانت تقع تحديدا في الموقع القديم لمملكة لجش السومرية (وعاصمتها جرسو- وتعرف حاليا تلّو)، حيث عثر بناؤو قصره الجديد خلال الحفر على تماثيل تعود للحاكم السومري الشهير جوديا، وهو أمير من سلالة لجش الثالثة (حوالي -2164 2144 ق.م) والذي سبق الملك أخي زمنيًا بألفيتين من الأعوام تقريبًا، يرد في النص أن الملك أخي "قد أمر البنائين بجمع اللُقى القديمة وعرضها في ركن خاص بالقصر، وطلب من كتبته قراءة النصوص التي دونت عليها باللغة السومرية، وتقليد الكتابة بذات أسلوبها الأصل وباللغتين الآرامية واليونانية، وكذلك اشترط على البنائين أن يحاكي التصميم المعماري لقصره الطراز السومري القديم للمنشأ".



رقيم بابلي





رقيم سومري

إن الأمثلة التي جرى استعراضها أعلاه، تُثبت بلا شك مديات احترام العراقيين القدماء لإرث أسلافهم الغني، ومسؤوليتهم بنقله جيلا إثر آخر، توكيدًا لأمانتهم في الحفاظ على الإرث والذاكرة. إن التراث الثقافي يعتبر ركنًا أساسيًا من أركان الوعي الجمعي، وما نودّ أن نتلافاه حقا هو أن نفتح حوارا مع جيل عراقي في المستقبل عن المنجز الحضاري لأسلافهم، فنجدهم يحارون بالرد جراء جهلهم بالأمر، وهذا إن حصل فهو نتيجة طبيعية للتغييب الحاصل حاليًا من جهة المناهج الدراسية والوضع الكارثي للإعلام المسيس والتسويق التجاري الذي يسطح عقل المواطن، ناهيك عن عمليات المحو المنهج لمكامن الحضارة في حواضر العراق القديم وشواهده كما حصل خلال فترة الحصار الظالم على العراق او مع الإرهاب الداعشي في محافظة نينوى وبشكل مخطط له، يهدف إلى قطع حبل المشيمة بين الماضي والحاضر وترك ذاكرة الأجيال نهبًا للتلاشي.

إن محاربة التجهيل الحاصل للأجيال الناشئة بل والمجتمع بشكل عام لهو هدف نبيل ومشرّف، يستلزم منا جميعًا كورثة لمساهمات أسلافنا في مسيرة البشرية، من أن نحفظ للعراق هيبته أمام أمم العالم ومكانة منجزات أهله السامية في منظومة الحضارات، لأنهم والحق يقال وضعونا تحت مهمة جسيمة ولكنها مشرفة بتوريثنا ثُرى الوادي العريق الذي انطلقت منه عجلة التاريخ.

باحث آثاري من العراق



فاطمة المرنيسي

أيقونة علم الاجتماع في المغرب

أحمد سوالم

فاطمة المرنيسي كاتبة وعالمة اجتماع مغربية تعتبر أيقونة علم الاجتماع في المغرب وتمثل نموذجا للكتابة بأيد نسائية، من مواليد 1940 بمدينة فاس، من عائلة بورجوازية، درست بجامعتي محمد الخامس بالرباط والسوربون بفرنسا وبالولايات المتحدة الأميركية.

تعد من الكاتبات الجريئات، حيث اخترقت الطابوهات الاجتماعية التي تكتنف المجتمع المغربي، مما جعلها مزعجة للسلطات، فصودرت العديد من كتبها، تميزت تجربتها الفكرية بالتنوع ما بين الفكر الديني والفكر السياسي والفكر الاجتماعي وفكر اللقاء الحضاري، ما جعلها تغني مكتباتنا بالعديد من الإصدارات منها: الحريم السياسي - سلطانات منسيات - هل أنتم محصنون ضد النساء؟ - شهرزاد ليست مغربية...

اهتمّت فاطمة المرنيسي في دراساتها بقضايا متعددة أهمها: المرأة - الأسرة - الطفل، مع تركيزها على قضية المرأة بصفة خاصة، وما تتعرّض له من أشكال القهر والظلم والاستغلال والعنف والتمييز الجنسي والقانوني، لكونها تراها مفتاح دمقرطة المجتمع وتقدمه، وما عبرت عنه مقدمة كتابها "الحريم السياسي"، "أرى قضية المرأة في المجتمع العربي، من أبرز المسائل المطروحة على ساحة الفكر في هذا المجتمع.. وأن علاجها من مختلف الزوايا مفتاح الحل لكثير من العقد الأخرى". (المرنيسي فاطمة، الحريم السياسي، ترجمة: عبدالهادي عباس وجميل معلي، دار الهادي للنشر والتوزيع، دمشق، 1994، ص 5).

تستحضر المرنيسي، في كتاباتها التراث الإسلامي وتاريخ المجتمعات الإسلامية، لإعادة قراءته قراءة حداثية تبحث في الجوانب المضيئة في تاريخ المرأة العربية ومساهمتها في القرار السياسي، كمساهمة عائشة رضي الله عنها أثناء وقوفها ضد خلافة علي بن أبي طالب. واعتمدت المرنيسي في قراءتها هذه على المنهجيات الأوربية مستحضرة الماضي، لإضاءة الحاضر وفهمه اعتمادا على تعامل محدد مع التراث، تقود فيه المقدمات إلى نتائج وخلاصات وترى أن "قراءة التاريخ ينبغي بالضرورة أن تدفع كل المفكرين للمشاركة في الأمر، ولا يضير اختلافهم بحثا عن جوانبه المتعددة، أين أصاب الأجداد وأين أخطؤوا، وكيف عالجوا حياتهم وكيف تصارعوا مع النفس ومع الآخرين" (المرنيسي فاطمة، سلطانات منسيات، ترجمة: فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،2000، ص 8).

قام مشروعها الفكري على مقاربتين: مقاربة نظرية تعتمد الحفر في التراث الإسلامي ودراسة المجتمعات الإسلامية من أجل إعادة قراءته قراءة حداثية، تبحث فيه عن الجوانب المضيئة في تاريخ المرأة العربية مستفيدة من المنهجيات الغربية، خصوصا النزعات والمناهج التي نظرت في الفكر النسوي ومقاربة ميدانية، من خلال الاقتراب من وضعية المرأة وتشخيص وضعيتها الدونية في مجتمع ذكوري، من خلال الخروج إلى الواقع والميدان (استمارات واستبيانات..) لمعرفة أوضاع المرأة عن قرب. فالمرنيسي كانت تبحث في علل انحطاط القطاعات النسائية في المجتمعات العربية قبل أن تبحث في علل التقدم.

اعتمدت المرنيسي في اجتراحها لواقع المرأة العربية والمغربية، على ثنائية ثابتة: الرجل/ المرأة، الرجل كعدو وخصم ومستبد وقوي، والمرأة ككائن ضعيف يعاني من الدونية والإقصاء والاضطهاد، وما صاحب هذه الثنائية من صراع بين الجنسين.

واعتمدت كذلك على ثنائية الداخل/ الخارج، ففضاء الداخل يمثله فضاء الأسرة حيث الحرم والحريم وما يكتنف هذا الفضاء من امتثال وإقصاء ومعاناة للمرأة في صمت رهيب، أما فضاء الخارج فهو فضاء الرجال حيث العمل خارج البيت، والسعي الدائم لتكريس وضعية المرأة الدونية.

فمجمل كتابات المرنيسي هدفها كسر وضعية الثبات الذي كانت تعيشه المرأة رغبة منها في كسر الحدود التي نمت وترعرعت داخلها، وعن ذلك تقول في إدانتها للمجتمع الأبوي في "سلطانات منسيات"، "كان أبي يقول: عندما خلق الله الأرض كانت لديه أسباب حكيمة لفصل الرجال عن النساء وبسط بحر بأكمله بين المسيحيين والمسلمين.. بيد أن النساء لم يفكرن سوى بخرق هذه الحدود حيث كن أسيرات لهواجسهن بالعالم الخارجي". وكان سبيل المرنيسي لتحقيق المرأة لحقوقها يمر عبر التربية والتعليم،



ورصدت في دراساتها ما عانته المرأة المغربية في سبيل انتزاع هذا الحق في التعليم، وبالتالي خروجها من فضاء الحريم إلى الفضاء الخارجي، رغم الحساسية التي أبدتها بعض شرائح المجتمع من ذلك، ومن أمثلة ذلك ما أوردته المرنيسي في "النساء الحريم" عن ذلك الشيخ الذي قال للملك محمد الخامس "إن تعليم بنت هو كإسقاء السم لأفعى.. أفعى تسقى سما، فرد عليه: البنت ليست أفعى، وليس من المعقول أن نكون - أنا وأنت- ولدين لأفعيين" (المرنيسي فاطمة، النساء الحريم، ترجمة :ميساء سري، دار ورد للطباعة والنشر، دمشق، 1994، ص 267). فالتعليم سمح للمرأة المغربية بالمساهمة الاقتصادية داخل الأسرة، ودخولها سوق الشغل، وخضوعها لقوانينه كالسكن بعيدا عن الأسرة وربط علاقات مختلفة عن العلاقات التقليدية، لتختفي التبعية الاقتصادية وتتقوض الأيديولوجيا العائلية القائمة على مراقبة المرأة مقابل حرية لا محدودة للرجل، فحدث تحوّل مهم في بنية تفكير الإنسان المغربي في نظرته للمرأة، ولعديد القضايا التي كانت تدخل في إطار الطابوهات كالجنس وغيره من الطابوهات.. إلا أنه لا بد من الإشارة، أنه رغم ما حصلت عليه المرأة المغربية من مكتسبات بفضل نضالاتها خصوصا مدوّنة الأسرة سنة 2004، ووصولها إلى المناصب العليا فإن ذلك لا ينفي وجود بعض الحواجز الخفية، التي تعاني منها المرأة في مجتمعنا المتمثلة في أحكام القيمة في بعدها السلوكي والتنظيمي، والتي تحول دون وصولها إلى مناصب القرار أو ما يصطلح عليه في الولايات المتحدة الأميركية بالسقف الزجاجي.

نافلة القول رحلت المرنيسي، وقلبها متحسّر على وطن استعصت جروحه على الاندمال.. رحلت بصمت، كبيرة، عظيمة، شامخة.. رحلت، واعتذارنا اليوم لها لن يصلها.. عاشت بيننا وحملت هموم وطننا وقضاياه، وكتبت حول المرأة وقضاياها ونفضت الغبار عن تراثنا، ولم نوفيها حقها. استفادت منك أمم متقدمة، وتنكر لك أبناء الوطن.. لكن هيهات، فرغم رحيلك، فأنت خالدة.. باقية في التاريخ بأفكارك ومواقفك.. فأنت أيقونة علم الاجتماع المغربي وأنت من الراحلون الخالدون.

باحث وأكاديمي من المغرب

مراجع

• شراك أحمد، الخطاب النسائي في المغرب (نموذج فاطمة المرنيسي)، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1990.

• المرنيسي فاطمة، الحريم السياسي، ترجمة: عبدالهادي عباس وجميل معلي، دار الهادي للنشر والتوزيع، دمشق، 1994.

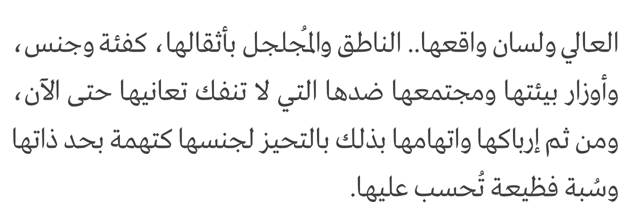
• المرنيسي فاطمة، سلطانات منسيات، ترجمة: فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000.

• المرنيسي فاطمة، النساء الحريم، ترجمة: ميساء سري، دار ورد للطباعة والنشر، دمشق، 1994.

• شراك أحمد، الخطاب النسائي في المغرب (نموذج فاطمة المرنيسي)، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1990.

الكتابة وتهمة النسوية

أميرة مصطفى محمود



من حين إلى آخر نصادف حديثا أو رأيا لكاتبة تتناول فيه موضوعا شائكا أكثر ما تتعرض له الكاتبات على وجه الخصوص والحصر، وإن كان بات مطروحا في الآونة الأخيرة بشكل لافت، مما قد يعكس بشكل ما إصرار الأطراف أو وجهات النظر الأخرى، ولن نقول المعادية، على ملاحقتهن بطرحه مهما كنّ، وكانت سوالفهن من قبلهن خضن فيه بالدفاع والتوضيح ألا وهو: نسوية الكتابة.

يصر البعض على مجابهة الأقلام النسائية بتلك الإدانة ولو من باب التشويش، فيما هنّ تتأهبن للدفاع وتبذلن كل جهودهن وأدلتهن في الرد، لدرء تلك التهمة عن أفكارهن وأعمالهن الأدبية ولاسيما الروائية. فيبالغون بالمواجهة، وتخلصن في الشرح والدفاع كما لو كانت تهمة فعلا.

وأحب أن أناشدهن جميعا الآن أن رفقا بأنفسكن. فهي لا يجوز اعتبارها سُبة أو تهمة على أيّ حال.

فترى ماذا يعنون فعلا بذلك النسب وتلك الصفة: كتابة نسائية؟

إن كانوا يقصدون بها اتهام المرأة الكاتبة بالانحياز لجنسها والتطرق إلى معاناته ومشكلاته ومنغصاته، فما من منطق يحرّم أو يعيب على القلم النسائي أن يصدح ويصيح بصوت صاحبته العمومي.

وما من منطق يعيب عليه لو توجع بأوجاعها وفجّر مكتوم صراخها وجنسها ومعاناتهن وطالب بحقوقهن. فإن لم يفعل من عساه سيصرخ عنهن، الرجل؟

من عساه سواها يحسّ ويعبّر عن خفايا الضغوط النفسية الواقعة عليها وأحرجها.. تلك التي لا يدركها أو يستوعبها أصلا أقرب الرجال صلة بها؟

فمن سواها المخوّل بالدفاع عن نفسها وجنسها في كنف مجتمع شرقي نعلم جميعا ما يضمره في ثناياه ونشأ وتربى عليه ويعتنقه من أفكار وقيود جمة متغلغلة، تخصها!

ومن ذا الذي يحاول إحراجها وإقناعها بأن قلمها الذي هو صوتها العالي ولسان واقعها.. الناطق والمُجلجل بأثقالها، كفئة وجنس، وأوزار بيئتها ومجتمعها ضدها التي لا تنفك تعانيها حتى الآن، ومن ثم إرباكها واتهامها بذلك بالتحيز لجنسها كتهمة بحد ذاتها وسُبة فظيعة تُحسب عليها.

فإن لم تناصر نفسها وجنسها فمن ذا الذي يناصرها؟

ولا ننكر أنّ ثمة أقلاما رجولية عديدة عادلة وعاقلة ونزيهة لا تتوانى عن الدفاع عنها والمطالبة بحقوقها. كما لا يعني ذلك أبدا أن تكون غاية القلم النسائي هي التعبير عن نفسه والنطق بصوته فقط. ولا أقصد أبدا أن تقتصر لغته على ذاتيته، وإلا لكانت لجأت إلى أيّ متنفس قلميّ آخر غير الأدب. والقلم عموما بجنسيه منوط به أن يتعرّض ويطرح ويتناول ويتبنى كل القضايا الإنسانية. ذلك أن الإنسان بوجه عام هو مكمن الكتابة وجوهرها. كما أن المعاناة في الأساس ليست حكرا على جنس دون الآخر، والرجل غير معصوم منها كما إنه غير منزوع المحاسن.

وأما إن كانوا يقصدون بها اتهام المرأة، بالتورط بالكتابة، في سبّ وقذف الصورة الذكورية وتشويه سمعتها، فإن كانت لا تزال بعض الأقلام النسائية معنية بشكل كبير أو ربما تظل عن عمد تحرص على إخراج الرجل بالصورة الفظة، للسيد أحمد عبدالجواد، فذلك لأن تلك الصورة التي أخرجها نجيب محفوظ بكل حيادية وواقعية، لم تنقرض بعد ولا تزال حية ترزق إلى يومنا هذا وعصرنا هذا وقرننا هذا. وعليه، فليس من العنصرية أو التعسّف في شيء أن يحاصرنها ويسلطن عليها أقلامهن عسى تختفي وإن كانت أبدا وبكل موضوعية لن تختفي.

حتما هن مدفوعات إلى ذلك دفعا من واقع تجارب حية محيطة ملحة على القلم ومستفزة له وإن كنت لا أدافع عن كل تلك الأقلام في المطلق فلربما كان من بينها من يتخذن الأمر على محمل عنصري عدائي محض يضر بنزاهة القلم النسائي وينأى به عن صفة الإبداع وصنعة الأدب.

فلطالما تمحورت أعمال نجيب محفوظ حول المرأة اللعوب، الأمر الذي تسبّب في مواجهته شخصيا بتلك الحقيقة بصيغة الاستنكار أو ربّما التهمة، فهل يعدّ هذا تجنيا صريحا منه على المرأة المصرية الشعبية! وقد جاء رده في هذا الشأن بما معناه أن المرأة الفاضلة لا تنطوي حياتها على ما يثير ويغري الأدب بعكس النموذج الآخر حتى وإن كان استثنائيا. ومن واقع وجهة نظر الأديب الكبير، يعد ذلك تصريحا أدبيا ضمنيا للمرأة الكاتبة بل والرجل على حد سواء، باستغلال النماذج الذكورية الشاذة.. المنتشرة.. أدبيا كمادة خام متجددة لا تفنى. فعلى الأقل لها من الانتشار والشيوع ما يمنحها الشرعية الأدبية مقارنة بنموذج المرأة إياه بوجهة النظر المحفوظية.

وجدير بالذكر جدا أن ثمة أقلام ذكورية تقمّصت وتناولت المشاعر الأنثوية بطريقة مدهشة أمثال باولو كويلو وإحسان عبدالقدوس كما أن ثمة أقلاما نسائية برعت بشكل مدهش كذلك في تلبّس مشاعر ودواخل الرجل مثل أحلام مستغانمي. فتقمص دور الآخر والتعبير عن إحساسه أمر وارد جدا ومثير وإن دل على شيء فيدل على مدى براعة ورهافة وحرفية كاتبه.

أتوقع أن ليس ثمة شبهة كتابة ذكورية تواجه الأقلام الرجالية، ذلك أن الواقع هو كون الرجل الطرف المسؤول أو المسيطر، على الأغلب بأرض الواقع والعنصر البارز فيما يخص تلك الإشكاليات والنزاعات. وأتصور أن لو كانت للمرأة اليد العليا الباطشة والقامعة والمتسلطة عليه والمتحكمة به بشكل عام وتقليدي، لكان بالتأكيد علا صوت الرجل، في الأدب وغيره، بالشكوى والتظلم وبنداء المساواة والحرية بما كان سيتم تصنيفه حتما بالكتابة الذكورية.

بالنهاية الأدب هو انعكاس للإنسان.. للحياة، ومجسم للواقع بشكل أو بآخر. هو معني بالإنسان على وجه العموم. والواقع يثبت بالتجربة أن فكر الإنسان رهن قضاياه الأولية الملحة والمؤرقة التي تحول دون استقراره الآدمي اللازم المادي والمعنوي، فكيف وإن كانت تلك اللفظة بما لها من تبعات حقيقية مؤذية لازالت تطارد المرأة الكاتبة شخصيا ولم تتجاوزها بعد، فكيف لقلمها أن يتجاوزها هو ببساطة؟

كاتبة من مصر

علا الأيوبي



وول سوينكا والهوس بالجحيم

سبعة قرون على رحلة دانتي الأخروية

إليزا فيريرو

أعلنت الحكومة الإيطالية يوم الخامس والعشرين من مارس يوما وطنيا لإحياء ذكرى الشاعر الكبير دانتي أليغييري حيث يعد الشاعر التوسكاني الأب الأول للغة الإيطالية، وقد تم اختيار يوم الـ25 من مارس لأنه، وفقًا للباحثين، كان التاريخ الذي بدأ فيه دانتي رحلته إلى الآخرة كما رواها في ملحمته الأشهر "الكوميديا"، والتي وصفها لاحقا جيوفاني بوكاتشيو، وهو أب آخر من آباء الأدب الإيطالي وأول من كتب سيرة دانتي، بـ"الإلهية".

منذ العام الماضي يتم الاحتفال بهذه المناسبة بمبادرات وأنشطة ثقافية عديدة في جميع أنحاء إيطاليا والعالم، تنظمها المدارس والجامعات والمتاحف والمعاهد الثقافية الإيطالية المنتشرة في أنحاء المعمورة وتحمل اسم الشاعر الكبير. هذا العام تكتسب الاحتفالات بدانتي معنى خاصا، لأنها تتزامن مع الذكرى الـ700 لوفاة دانتي في الـ14 من سبتمبر 1321.

الفعاليات الثقافية التي رعتها لجنة الاحتفالات بذكرى دانتي التابعة لوزارة الثقافة الإيطالية تتجاوز المئة، وتتميز بالتنوع الشديد حيث لا تقتصر على الدوائر المحدودة للأكاديميين من علماء اللغة ونقاد الأدب ومؤرخيه، لتمثل "احتفالية" كبرى تشمل كل مجالات الإبداع البشري. الأثر الجمالي لشعر دانتي عابر للقرون وللفنون، وهو ما يفسر تغلغله العميق في اللاوعي الجماعي. حيث نشعر أن دانتي لا يزال حيّا وأن إبداعه مازال محفزًا للتساؤل، ومثيرًا للدهشة، ومصدر إلهام عظيم. لم يتوقف دانتي أبدًا عن التحدث إلينا. وصفه "ت. إس إليوت" بأنه "أكثر شاعر كَتَبَ بلغة حديثة عالميةً". فما سر هذه العالمية؟ وهل يجب البحث عنها على المستوى اللغوي والأسلوبي أم على مستوى آخر؟

سونيا جينتيلي، أستاذة الأدب في جامعة "لا سابينزا" في روما، تشدد على الطبيعة الاستثنائية للكوميديا الإلهية قائلةً إن لغة دانتي، في هذا العمل الشعري، حققت نموذجا ثوريا من المنظور الأدبي، مستلهمًا من النموذج الجمالي للكتاب المقدس، حيث تتبنى جينتيلي ما يؤكده عالم اللغة الألماني إريك أورباخ من أن لغة دانتي في الكوميديا – تمامًا كما في الكتاب المقدس- تتحدث عن واقع يتمتع كل شيء فيه بالحق في أن يسرد، من أحقر دودة في الأرض إلى أسمى ملائكة السماء – تتميز لغة دانتي بمزج مستويات مختلفة للغة تعكس مشاربها المختلفة في الواقع، هذه اللغة التي مزجت بين لغة الأدب الرفيعة ولغة الحياة اليومية في عصر دانتي كانت سببًا في تعرضه لانتقادات قاسية لفترة طويلة امتدت بين القرنين الخامس عشر والثامن عشر، من قبل النخبة المحافظة المدافعة عن التقليد الأدبي، والتي ترى في لغة دانتي "غير النقية" خطرًا داهمًا عليه، وكان من آثار هذه الحرب على دانتي ولغته "الجديدة" أن شعره لم يتولد عنه أيّ "مذهب شعري" يحاكي أسلوبه ويتبناه ويسعى لتطويره جماليًا، كما حدث مع معاصره اللامع فرانشيسكو بتراركا، الذي ألهم حركة شعرية متدفقة سميت بـ"البتراركية"، والتي امتد توهجها الشعري حتى بداية القرن العشرين. لكن، وعلى الرغم من هذه الانتقادات القاسية، فإن جميع الإيطاليين اليوم يكتبون ويتكلمون لغة دانتي، أي لغة الحياة في مدينة فلورنسا أحد أهم عواصم عصر النهضة، وهو ما يؤكد على حقيقة أن لغة الحياة "غير النقية" قد انتصرت في النهاية واحتضنتها الحياة.

إن ما تتمتع به لغة دانتي في الكوميديا "حديث" نسبيًا وبالتالي فهو لا يمكن أن يفسر بمفرده عالمية الشاعر المتفرد، ولذلك يظل التساؤل عن سر عالمية دانتي وتأثيره العابر للفنون طازجًا، ما سبّب خلود وعالمية شعره، وكيف يمكن أن يكون دائمًا معاصرًا؟

الفن الجهنمي

وول سوينكا الشاعر والكاتب المسرحي النيجيري الحائز على جائزة نوبل للآداب في عام 1986 حاول أن يجيب عن هذه الأسئلة. ففي الـ28 من أبريل 2021 شارك سوينكا في مؤتمر دولي نظمته رابطة دارسي اللغة والتراث الإيطالي (ADI) برعاية جامعات الدولة الثلاث في روما.

تناول سوينكا في مداخلته التي جاءت تحت عنوان "من يحتاج الكوميديا؟ تحيا الـ infernophilia!" موضوع تأثير دانتي على آداب العالم، مقدما قراءته الخاصة لجحيم الكوميديا. وكلمة infernophilia تعني محبة الجحيم، أو بتعبير آخر، الرغبة المرضية في تحويل عالم الأحياء إلى جحيم. فالكاتب النيجيري، ونظرًا لميله القوي إلى القضايا السياسية والاجتماعية، كان يريد بهذا العنوان أن يشير بالطبع إلى أشكال مختلفة ومتعددة من "الجحيم الأرضي" أشكال شديدة الشبه بالجنس الشيطاني في أمثولة دانتي، والذين يمكن أن نطلق عليهم اليوم لقب الدكتاتوريين، وينتمي لنفس الجنس الشيطاني أيضًا الأصوليون الدينيون، والذين تعتبر داعش وبوكو حرام مجرد تجسدات حديثة لهم، كما تتضمن أيضا عوالم الجحيم الأرضية رموز الإمبريالية لاسيما الإمبريالية البريطانية.

يرى سوينكا أن حب الجحيم هو في الأساس حالة عقلية "تشير كلمة infernophilia إلى نوع من الهوس بالجحيم الذي يُفهم على أنه بنية ذهنية أو مادية تستحوذ على الشخصي، إن لم يكن حتى على العائلي والحميمي". وبحسب سوينكا، من الممكن إذن أن نفهم كيف استطاع الرئيس الأميركي السابق "في مواجهة أزمة عالمية، أن يزيد باستخفاف، وفقًا للتقديرات التي لم يتم المبالغة فيها بأيّ حال من الأحوال، عدد سكان الآخرة بربع مليون مواطن اكتسحتهم جائحة كورونا العنيفة. وعلى الرغم من ذلك، تعوّد ما يقرب من نصف الأميركيين ألا يقلقوا وأن يستمروا في حب الرئيس حتى الموت، بالطبع، من الصعب تقبل أمر كهذا، لكن بعض الظواهر الإنسانية أكثر ترويعا من انتظار حرب نووية شاملة". وهنا، على حد قول سوينكا، يلعب الإبداع الفني دوره، فـ"يتنافس الشعراء وآخرون يقيمون معهم في عالم الخيال على الاستيلاء من ناحيتهم



على الجحيم، وهذا له نتائج مذهلة إلى حد كبير". ويضيف سوينكا بسخرية أن الشعراء "يجدون أنفسهم أحيانًا مصطفين على نفس جبهة رجال الدين، الذين يحتاجون إلى مؤسسة الجحيم أكثر من أيّ فئة مهنية أخرى معروفة في التاريخ، في مواجهة المساهمين العاديين في الجحيم وأصحابه الذين معظمهم من رجال السلطة".

إنه "الفن الجهنمي"، كما يسمّيه سوينكا، مستشهداً ببيتر بروغل وويليام بليك كمثال. وهنا تساءل الشاعر "لماذا كان، ومازال، تخيل الجنة أصعب من تخيل الجحيم؟" وهذا ما أكده أيضًا رسام الكاريكاتير Dell'Otto الذي سأل نفسه، عند إصدار مجلده المصور الأول المخصص للجحيم، كيف يمكن أن يرسم الجنة، حيث أن دانتي لم يقابل هناك سوى أضواء ترك الفنان السؤال معلقًا إلى حين صدور المجلد الثاني هذا العام.

يقول سوينكا "بدءًا من الأساطير القديمة، والكتاب المقدس، ثم الأدب، شهد مفهوم الجحيم حضورًا يتطور باطّراد في الخيال الثقافي الجماعي للغرب كاستعارة قوية صامدة، حتى لو كان الإيمان بالجحيم كواقع مادي، ربما، قد ضعف...". يشرح سوينكا هذه الحقيقة قائلا "حيث إننا غير كاملين بشكل لا يمكن إصلاحه، فمن المنطقي أنه من الأسهل استحضار صور رهيبة للمعاناة بدلاً من فهم الكمال، ناهيك عن تمثيله بصريًا.

ليس من المستغرب أن تكون فكرة الجحيم مصدر إلهام للعديد من الفنانين لأن "الحاجة لغرس الخيارات الأخلاقية الصحيحة في أفراد المجتمع تجد متنفسا في تصور مكان فظيع للعزلة كعقاب على الإهمال المعنوي. بعبارة أخرى، حتى من دون المستوى الديني، فإن الجحيم، بطريقة أو بأخرى، هو مبدأ مؤسس في تنظيم السلوك الاجتماعي". ثم يذكر سوينكا وجود ثقافات، مثل ثقافة اليوروبة التي يشعر أنه ينتمي إليها، والتي لا تجد فكرة الجحيم المسيحية والإسلامية مكانا في مخيلتها، قد خضعت لما يطلق عليه "التشهير الروحي"، حيث تم تقديم بعض آلهتها في صورة الشيطان كما تصورها الإسلام والمسيحية.

ولكن سوينكا على الرغم من دفاعه عن هذه الثقافات يقر "بتحوله المتأخر إلى الاعتقاد بالضرورة المطلقة لوجود الجحيم" على أنه "مساحة معاناة لا ينبغي أن تخلو منها أيّ ثقافة محبة للذات، حتى كآلية تعليم، جاهزة دائمًا للاستحضار لأغراض وقائية أو تقييدية"، لأنه "لسوء الحظ، فإن أبسط شكل من أشكال العزاء في حالة العجز هو إسقاط عقوبة مستقبلية عادلة على المنتصر الذي يمارس سلطة مطلقة على ضحاياه وغالبًا ما تحدد الواقع المدني لملايين الأشخاص، من المهد إلى اللحد".

كان سوينكا وهو قائل هذه الكلمات يلمح إلى الدكتاتوريين الأفارقة والجحيمات الأرضية التي يعرفها جيدًا، على الرغم من أنه لم يخجل من ذكر وجود عدد لا يحصى من الجحيمات الأخرى خارج القارة الأفريقية. وبالتالي، فإن تبني الشعراء والفنانين والفولكلور الشعبي للجحيم سيكون في الواقع تعبيرًا عن العجز السياسي، "الانتقام، مثل الهجاء السياسي، يعاني من نفس الضعف، حتى لو كان أقلّ خيرا إنه غريزة، حتى بالنسبة إلى الأشخاص الأقل تديناً، فهو لا يغيب تمامًا عن العقول المهووسة بالعدالة". تمامًا مثل دانتي الذي، على حد تعبير الأستاذة جينتيلي "من وجهة نظر سياسية، يحمل تأكيدًا على المستوى الأخلاقي للتعاون العام بين البشر ضد الممارسات السياسية السلطوية مثل الهيمنة والصراع بين العصابات". هكذا، تابع سوينكا، "بترسيخ الجحيم في وعي الإنسان الهالك، يستحوذ الشاعر/عالم الأساطير بثقة على السلطة باسم عجز المجتمع". هذا، بالنسبة إلى سوينكا، هو التفسير المنطقي للنصيب الأدبي الفني للجحيم، والذي يقترحه على أنه "ربة الإلهام العاشرة، التي حرمت تاريخياً من هذه المكانة". في ظل الابتعاد عن "هدف الفردوس الديمقراطي"، "يستمر الجحيم" و"يبقى الفنان وفياً لمهنته"، ولربة إلهامه.

تأكيدًا على حقيقة الجحيم على الأرض والضرورة المطلقة لوجود جهنم في الآخرة، قرأ سوينكا الكلمات الافتتاحية لكتاب المؤلف الجنوب أفريقي أديكاي أديبايو بعنوان "محاكمة سيسيل جون رودس"، الرجل الذي يعتبر مؤسس الأبارتهايد في جنوب أفريقيا. إنها قصة قصيرة ذات نكهة "دانتية"، يتخيل الكاتب فيها محاكمة رودس في الآخرة وأنه قبل أن تحكم عليه لجنة من الفقهاء الأفارقة، تتم قيادته عبر الجحيم. وبحسب سوينكا، فإن هذا هو الدليل على أن "كل مجتمع محروم من تصور خاص للجحيم"، مثل ثقافة اليوروبة النيجيرية، "ينتهي به الأمر إلى استعارته من التقاليد الجهنمية للآخرين".

في نهاية حديثه، يسأل سوينكا "في الثقافة الجنائية المعاصرة ما هي الجرائم الناتجة عن إساءة استخدام السلطة؟" وما هي العقوبة الأنسب لها؟" لا تزال عند دانتي العقوبة المثالية، إنها "حل عبقري للغاية"



فـ"من بين كل صور العذاب الأبدي التي استعادها دانتي، يبرز التجميد بالثلج باعتباره العقاب الأنسب لأشرار فريق القادة في المناطق الاستوائية من السياسيين. من المحتمل جدًا أن عدم الحركة إلى الأبد في بحيرة ثلجية قد يولد فيهم بعض التأملات التي تبشر بالتغيير. تبدو لي عدالة شعرية غير مسبوقة". ويختم، مشيرا إلى كل أشرار الأرض والأقوياء "ثلّجوهم!".

عندما سئل وول سوينكا عن أيّ جوانب الكوميديا الإلهية كانت أكثر تأثيرًا في أعماله من غيرها، أجاب بسخرية غير مقنّعة موجهة إلى نزعة المركزية الأوروبية الكامنة ربما دون وعي في السؤال الذي اعتبر هذا التأثير أمرًا مفروغًا منه "لا أجد نقطة يمكنني فيها الادعاء أنني كنت بوعي متأثرًا أو مستلهما دانتي. لذلك سأترك الأمر للخبراء ليفهموا ما إذا كنت قد تأثرت عن غير قصد بدانتي".

بالنسبة إلى سوينكا، في الواقع، الاستخدام الشمولي لمواضيع دانتي الروحية يمثل عقابا للثقافات الشعرية المختلفة عن ثقافات دانتي، حتى لو كانت عبقريته غير قابلة للشك. ومع ذلك، فإن الحوار عن بعد بين دانتي وسوينكا يوحي بأن عالمية الكوميديا، التي امتد تأثيرها بلا شك إلى جميع آداب العالم، تكمن في الجمع بين القوة الاستدلالية لاستعارة قوية، أي استعارة الجحيم، المستعرضة لجميع الثقافات والمستقلة عن التقاليد الدينية - والتي تستمد، كما يقول كارل غوستاف يونج، من اللاوعي الجماعي الذي يعبّر عن نفسه من خلال النماذج الأصلية - والإتقان الشعري لمؤلفه الذي عبر عن هذه الاستعارة بطريقة فريدة من حيث الأسلوب واللغة.

بالنسبة إلى الأستاذة جينتيلي "من وجهة نظر أدبية، يمثل عمل دانتي توليفة صعبة للغاية بين الصورة الشعرية والمفهوم الفلسفي والتي تكون واقعية أيضا، أي أنها مرتبطة بتجربة الواقع". أما الناقد الأدبي وعالم اللغة كارلو أوسولا، الذي يرأس لجنة الاحتفالات بالذكرى المئوية السابعة لوفاة دانتي، فهو يعتقد أن دانتي "شاعر المسلّمات الكونية التي دمغت مصير البشرية: في عصر مثل عصرنا، حيث عولمة الخير والشر يعطي درسُ دانتي المقياس الدقيق لما يجب أن يكون أفقنا، أي القدرة على التفكير في الحلول الصالحة للجميع وليس لفئة واحدة أو حتى لمجموعة اجتماعية واحدة، بل لكل فرد وللجميع، في آن واحد، كما قال عزرا باوند عن دانتي". وربما يلخص خبير دانتي Marco Sant'Agata كل وجهات النظر السابقة عندما يقول إن عالمية دانتي تكمن في قدرته على تحويل حياته وحياة الآخرين إلى مرآة واستعارة للعصر، في عمل فني أصيل".

دانتي والإسلام

في كتابه الأخير "دانتي والإسلام.. سماوات الأنوار" الصادر في 2019 بالإيطالية، حاول المستشرق الإيطالي ماسيمو كامبانيني تتبع علاقة دانتي ومؤلفه الأبرز "الكوميديا الإلهية" بالتراث الإسلامي وهي علاقة يمكن اعتبارها واحدة من الجذور الإسلامية للفكر الغربي الحديث.

يرى كامبانيني أن العلاقة بين الشاعر الإيطالي والثقافة الإسلامية مثيرة للجدل، وإذ ينظر للشاعر باعتباره عظيما ومتفردا وقياسيا وغير مسبوق فإن الجدل حول تأثره بالفكر الإسلامي يتسع ويكتسب أرضا جديدة كل يوم.

ويؤكد الأكاديمي الإيطالي الذي رحل عن عالمنا مؤخرًا أن في أعمال دانتي مثل "الكوميديا الإلهية" و"المملكة" و"المأدبة"، نظريات في علم الكونيات تظهر فيها آثار الفلسفة العربية الإسلامية بجلاء شديد، من التركيب المادي للسماء، إلى دور نظرية العقول العشرة.

ويحاول الكتاب ملء الفراغ المتبقي في ذاكرة الغرب، محققًا في إرث الفكر الإسلامي عند دانتي، والذي يقدم أيضًا فرضية سيرة ذاتية فكرية مبتكرة مع التركيز بشكل خاص على السياق السياسي، ما يوضح أن العالمين - العربي والأوروبي - لم يكونا منغلقين ومعادين لبعضهما بعضا، بل كانا يتفاعلان باستمرار فيما وراء "صراع الحضارات".

ويسلط الكتاب الضوء على دور الترجمة والمترجمين العرب الذين حفظوا معارف القدماء ونقلوها للاحقين، مؤكدا أن عصر النهضة العربية كان سابقا على زمن التنوير الأوروبي، ومنوها بدور العرب الأندلسيين في هذا السياق.

ويرى المؤلف أن دانتي لم يكن باستطاعته - خاصة في عصره - أن يبدي موقفا إيجابيا تجاه الإسلام وذلك تأثرا بمحيطه، لكنه يشير إلى أن الشاعر الإيطالي كان مطلعا على الفلسفة الإسلامية كما يظهر في مؤلفاته، مؤكدا أنه قرأ لابن رشد (ت: 595هـ/1198م) والفارابي وغيرهما.

ربما في الاحتفال بمرور سبعمئة عام على الكوميديا الإلهية لدانتي من الواجب أن نتحرر من المركزية الأوروبية، وأن نعيد الاعتبار لذلك الانفتاح على ثقافة الآخر والنهل منها لابتكار نصوص أصيلة تنتمي لثقافتنا المتفردة بقدر ما تنتمي لثقافات العالم الذي نعيش فيه.

باحثة ومستعربة من إيطاليا



حوار

فرانسيس كومب

شجرة الكستناء

ولد فرانسيس كومب عام 1953، وهو شاعر ومترجم وناشر. تخرّج في معهد العلوم السّياسيّة بباريس، ودرس اللّغات الشّرقيّة (الرّوسيّة والصّينيّة والمجريّة)، ترجم فلاديمير ماياكوفسكي ("اسمعوا، إن أضأنا النجوم"، 2005)، أتيلا جوزيف ("متسوّل الجمال"، 2014) وهنري هاين ("طبل الحريّة"، 1997)، الّتي صدرت جميعها عن منشورات "زمن الكرز"، وهي دار نشر تشاركيّة أسّسها فرانسيس كومب سنة 1993 وأدارها حتّى 2020.

تتكوّن أعماله الشّعرية من أكثر من عشرين ديوانا، ولقد تُرجمت إلى لغات عدّة وتمّ التّرحيب بها في جميع أنحاء العالم.

قلم التحرير

الجديد: في عام 2020، أسّستَ منشورات « Manifeste! » – وهي تعني "البيان" بالعربيّة – التي أصدرت على الفور ثلاثة عناوين. هل يمكن أن تحدّثنا عن السّياق الذي ولدت فيه هذه الدّار الجديدة؟

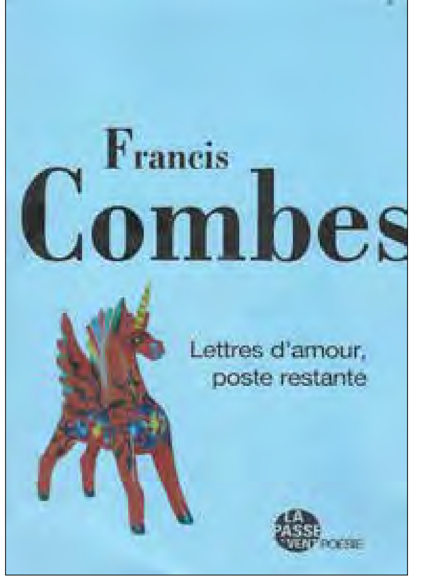
فرانسيس كومب: أسّستُ «Le Temps des Cerises» – وهي تعني "زمن الكرز" بالعربيّة – في عام 1993 مع رفيقة دربي باتريسيا لاتور وحوالي ثلاثين كاتبًا صديقًا، بما في ذلك الشاعر أوجين جيلّيفيك، والروائي البرازيلي خورخي أمادو والكاتب الفرنسي جيل بيرّوت. قبل عامين، أعلنتُ عزمي على تسليم المشعل. كنت أرغب في نقل المسؤولية إلى كتّاب شباب تقدّميين أعرفهم وأحبّ صفاتهم الأدبيّة. عارض زملائي ذلك وأرادوا فرض خبير اقتصادي. تسبّب ذلك في أزمة داخل دار النّشر، مع مغادرتي ورحيل العديد من المؤلّفين. نشرتُ "البيان!" وانضمّ إليّ حوالي أربعين مؤلّفا، واعتنى بها الشّاعر الشاب فيكتور بلان، وهم يعتزمون الآن أن يتابعوا بطريقتهم الخاصّة روح ما كان Le Temps des Cerises، أي دار نشر مستقلّة يديرها المؤلفون أنفسهم، دار أدبيّة، سياسيّة وشعريّة.

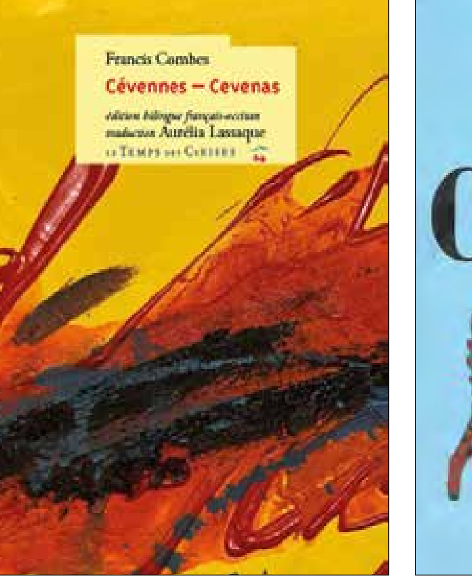
العناوين الأولى الّتي صدرت هي كتاب أوليفيه بيسانسينو ومايكل لوي بمناسبة الذكرى 150 لكمّونة باريس. مجموعتان شعريّتان: "مسوّدة وطن" لشاعر الثّورة التّونسيّة محمّد الصغيّر أولاد أحمد و"ربيع محاصر" للشّاعر التّركي أتاول بهرام أوغلو وكتاب رائع للمؤرخ آلان روسيو عن القصص العاديّة وغير العاديّة لثلاثمئة عام من الاستعمار.

الجديد: أنت واحد من النّاشرين القلائل الّذين ينشرون باستمرار لشعراء عرب غير معروفين أو معترف بهم بالضرورة من قبل أهل الميدان في فرنسا. كيف تختار مؤلفيك؟ كيف تعمل كناشر؟

فرانسيس كومب: لم أكن أبدًا ناشرا متخصّصًا في العالم العربي، وقد نشرتُ أيضًا لكتّاب فرنسيين وروس وصينيين وأميركيين وأميركيين لاتينيين. الشعر ليست له حدود، لكنّي أعتقد أنّ هناك عملاً حقيقياً يتعيّن القيام به لتعريف القرّاء الفرنسيين بالكتّاب الّذين يكتبون بالعربيّة. (هناك دائمًا اتجاه في فرنسا، في الوسط الأدبي الصّغير، للاعتراف أوّلاً بأولئك الّذين يكتبون بالفرنسيّة ويتردّدون على الحي اللاتيني). من بين الكتّاب الّذين نهتمُّ بهم، هناك كتّاب يتميّزون بجودة كتاباتهم ولكن أيضًا بالتزامهم الاجتماعي والدّيمقراطي. وهذا يمكن أن يعطي العالم العربي صورة مختلفة عن تلك التي عادة ما تكون سائدة في



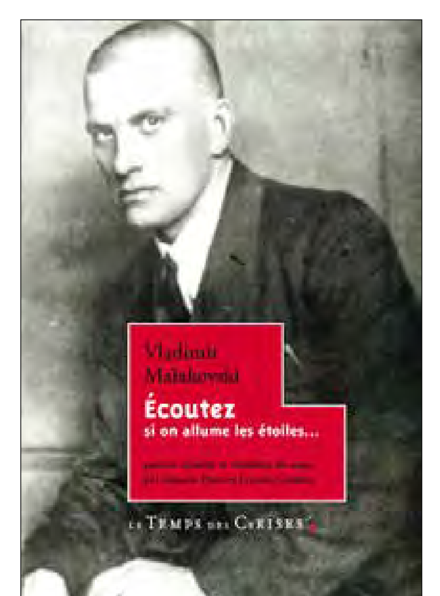












أوروبا. وهكذا تمكّنتُ في الفترة الأخيرة من نشر مختارات كبيرة لشاعرات من العالم العربي أعدّتها وترجمتها الشّاعرة السورية مرام المصري. وقد حقّق هذا الكتاب نجاحًا مستحقًّا.

الوطن العالم

الجديد: أنت يساريّ ضارب في اليساريّة. ماذا يعني ذلك وما هو أفق اليسار في فرنسا ونحن نحتفل بالذّكرى الأربعين لوصول فرانسوا ميتّران إلى السلطة والذكرى المئة والخمسين لكمّونة باريس؟

فرانسيس كومب: أنا شيوعيّ منذ أن كنت في الرّابعة عشرة من عمري. ماذا يعني ذلك؟ الفكرة الشّيوعية هي الفكرة الدّيمقراطية الرّاديكاليّة: سلطة الشّعب، من قبل الشّعب ومن أجل الشّعب. هو برنامج لم يتحقّق بعد في أيّ مكان. الوضع الحالي لليسار في فرنسا اليوم يحزنني ويقلقني كثيرا. اليسار منقسم وضعيف أيديولوجيا. إنها عواقب خياناته وإنكاره. هذا يترك المجال مفتوحًا أمام زخم الأفكار اليمينيّة واليمينية المتطرّفة، والّتي يمكن تلخيصها على النّحو التّالي: خوف غير معقول إلى حدّ كبير، ولكنّه مستمرّ بشكل منهجيّ من الخطر الّذي قد يمثّله الآخر، الأجنبيّ، الفقير، اللّاجئ. إنّها النّيران المعاكسة الّتي أشعلتها الطّبقة الحاكمة لمواجهة تفتّح وعي النّضالات الشّعبية (من السّترات الصّفراء إلى الدّفاع عن المستشفى العام أثناء الوباء). وهذه النّيران المضادّة تجعل فرنسا وديمقراطيّتها وثقافتها تتعرّض إلى خطر لم يعد خياليّا، هو خطر حقيقيّ. حسب رأيي، سيكون من الملحّ التغلّب على المنطق الحزبيّ الصّغير من أجل الانخراط في بناء ما يمكن أن أسمّيه "جبهة الشّعب". في الوقت نفسه، يجب أن نعيد الاتّصال بالأمميّة. لا يمكن أن يولد الوعي الطّبقي التّقدمّي اليوم إلاّ من الشّعور بأنّنا جميعًا ننتمي إلى ما أسميه "الشّعب - العالم"، هؤلاء الأشخاص المتعدّدون الّذين يقع في أيديهم مصير الكوكب. وهذا أمر عاجل.

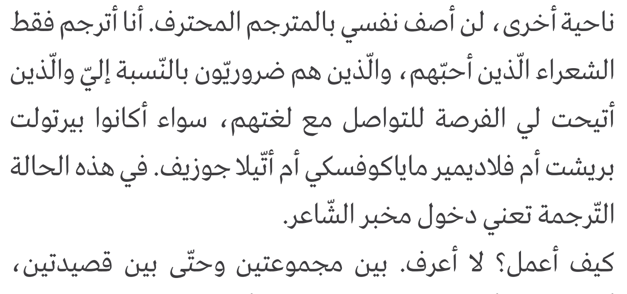
عولمة ثقافية

الجديد: تنشر عمودًا أسبوعيًا في صحيفة L'Humanité ("الإنسانيّة") التي أسّسها جان جوريس عام 1904، والّتي تعتبر جهازا صحافياً رسمياً للحزب الشيوعي الفرنسي. هل يمكنك أن تصف لنا فلسفة هذا العمود؟

فرانسيس كومب: دخلت اللّغة الفرنسيّة فترة من الاضطراب. على المستوى العالمي، الفرنكوفونية تتقدّم. ولكن، من المفارقات، أنّها مهدّدة في فرنسا نفسها، ولاسيما من قبل الهوس الإنجليزي السريع "للنّخب" وعالم التّجارة والإعلان والسّياسة ووسائل الإعلام وحتّى الثّقافة في كثير من الأحيان. إنه تكبّر جماعيّ ينبع من الاغتراب عن الذّات: التحوّل بقوّة إلى لغة "الإمبراطورية". فرنسا، الّتي كانت ولا تزال دولة استعماريّة إلى حدّ كبير، هي أيضًا دولة مُسْتَعْمَرَةٌ. لكنّ اللّغة الفرنسيّة لم تمت بعد. في العمود الذي أكتبه مع باتريسيا، نُصرّ على حقيقة أنّ الفرنسيّة تعيش وأنّها غنيّة في تنوّعها، ولاسيما بفضل مساهمة كل من يحبّ هذه اللّغة ويعيدها إلى الحياة خارج فرنسا. كذلك، يمكن قول الكثير عن مساهمة اللّغة العربيّة في الفرنسيّة. هذا لا يعني أنّ الفرنسيّة تتفوق على اللّغات الأخرى. لكن الدفاع عنها جزء من النضال من أجل عولمة تحترم تعدّدية الثّقافات. نحن مع وحدة العالم في التنوّع.

> اليسار منقسم وضعيف أيديولوجيا. إنها عواقب خياناته وإنكاره. هذا يترك المجال مفتوحًا أمام زخم الأفكار اليمينيّة





دفتر وقلم رصاص

الجديد: أنت شاعر ومترجم شعر. هل يمكنك أن تصف لنا طريقة عملك؟

فرانسيس كومب: لقد نشرتُ حوالي ثلاثين كتابًا ويحتلّ الشّعر جزءًا أساسيًا من أفكاري. لذلك ليس لديّ أيّ خجل أو تواضع كاذب في تسمية نفسي شاعرًا، خاصّةً كما أعتقد أنّ الشّعر، الّذي يُظهرُ حاجة الإنسان غير القابلة للاختزال للجمال والحرية، يستحقّ الدّفاع عنه. الخيال الشّعري له منفعة عامة. ليس منديلًا متّسخًا تخفيه في جيبك؛ إنه عَلَمٌ يمكننا رفعه. من ناحية أخرى، لن أصف نفسي بالمترجم المحترف. أنا أترجم فقط الشعراء الّذين أحبّهم، والّذين هم ضروريّون بالنّسبة إليّ والّذين أتيحت لي الفرصة للتواصل مع لغتهم، سواء أكانوا بيرتولت بريشت أم فلاديمير ماياكوفسكي أم أتّيلا جوزيف. في هذه الحالة التّرجمة تعني دخول مخبر الشّاعر.

كيف أعمل؟ لا أعرف. بين مجموعتين وحتّى بين قصيدتين، أشعرُ دائمًا أنّ الشعر يهجرني. حتّى تأتيني فكرة تفرض قصيدة جديدة. بالنّسبة إليّ، تولد القصيدة من فكرة. (أعلم أنّه بالنّسبة إلى الآخرين، يحدث الأمر بشكل مختلف. بالنّسبة إلى العديد من الشّعراء، الأسبقيّة للغنائيّة). بالنّسبة إليّ، غالبًا ما تأتي بعد ذلك. إنّها جزء من المهنة أو الخبرة) ما هي بالنّسبة إليّ؟ فكرة شعريّة؟ إنّها صورة تربطنا بالعالم. صورة واعية وحسّاسة تُنيرُ وضعنا ووجودنا اليوم على الأرض. بخلاف ذلك، أنا أعمل طوال الوقت. خاصّة عندما لا أفعل أيّ شيء! لكي تكون شاعراً، فأنت تحتاج بالطّبع إلى قلم رصاص ودفتر. ولكنّك تحتاج أيضًا إلى المشي كثيرًا، والتجوّل، وتكون مفتوحا للعالم من حولك، وعلى استعداد للتّرحيب به بأذرع مفتوحة.

شرق قريب

الجديد: ترجمك إلى العربيّة الكاتب الجزائري الطّاهر وطّار (المتوفّى سنة 2001)، ما هي علاقتك بالعالم العربي، خاصّة مع المثقّفين الشّيوعيّين والتقدّميين؟



فرانسيس كومب: كتابي الأول تمّت ترجمته إلى العربيّة من قبل الطّاهر وطّار الّذي كان صديقًا مقرّبًا، ولقد نُشر في الجزائر العاصمة. لي كذلك مجموعة مختارة من القصائد تمّت ترجمتها مؤخرًا من قبل الشّاعرة مرام المصري ونشرتها دار الفراشة بالكويت. لقد زرتُ الجزائر مرارًا منذ سنوات حيث كنت أعرف، إلى جانب وطّار ويوسف سبتي وطاهر جعوط والرسّام محمد خدة وآخرين... كنّا أصدقاء مقرّبين. كانوا ينتمون إلى ذلك الجيل من المثقفين التقدّميين المرتبطين بالنّضال الوطنيّ من العلمانيّين والأمميّين. كما ارتبطت منذ سنوات ارتباطًا وثيقًا بالاقتصادي الماركسي الفرنسي المصري الكبير سمير أمين، الذي نشرت كتبه في فرنسا. لقد فعل الكثير من أجل فهم متبادل أفضل. أتيحت لي الفرصة لزيارة عدة دول عربيّة: مصر، المغرب، لبنان، سوريا، العراق، السّعودية، فلسطين، الأراضي المحتلّة، غزة بدعوة من الشّعراء الفلسطينيّين... بشكل عام، لم تكن هذه الرحلات سياحيّة بالدّرجة الأولى. كانت شريكة حياتي باتريسيا لاتور أمينة عامة للنّداء الفرنسي - العربي الّذي جمع المثقّفين الفرنسيّين والعرب وحشدوا ضدّ سياسة الحصار الّتي كان الشّعب ضحيتها الرّئيسية. على سبيل المثال، استأجرنا طائرة نقلت على متنها نحو مئة من المثقّفين والفنّانين الفرنسيّين للذّهاب إلى بغداد، في انتهاك للحظر الجوي.

نشرت دار المنار للنّشر مختارات من "تقاريري الشّعريّة" عن العالم العربي بعنوان "قارب البحّار". بالنّسبة إليّ، العالم العربي هو شرق قريب منّا، وفي نفس الوقت مرآة تعيد إلينا صورة مقلوبة ومألوفة وعالم آخر خارج المرآة. إنه جزء من تاريخنا وثقافتنا ولدينا مستقبل مشترك.

الصورة المتغيرة

الجديد: من هم نماذجك ومراجعك ومفكّروك، أدبيًا وسياسيًا؟ كيف ترى الأدب الفرنسي المعاصر؟

فرانسيس كومب: سؤال واسع. في المجال الفلسفيّ، بالطّبع ماركس، ولكن أيضًا سقراط، أبيقور، عمر الخيّام، كتاب "التاو تي كينغ"، لاو تسو... وقريبا منّا: غرامشي، أرنست بلوخ، هنري لوفيفر، إريش فروم. في الشّعر، هم أكثر عددا: هوغو، ويتمان، شعراء سلالة تانغ، ماياكوفسكي، بريشت، ناظم حكمت، أراغون، إيلوار، ريتسوس، نيرودا، محمود درويش، شعراء جيل "البيت"... يُرافقني العديد من الشعراء.

الأدب الفرنسيّ؟ بعد فترة سادت فيها نرجسيّة معيّنة، عادت الكتب للظّهور مرّة أخرى حول العالم الحقيقيّ والعمل والتّاريخ. في الشّعر على وجه الخصوص، الأشياء تتغيّر. بعد فترة طويلة اتّسمت بالتفكّك اللّغوي، يبدو أن جيل الشباب يعيد الاتصال بشعر ما، رغم كونه جريئًا وتجريبيًا في بعض الأحيان من وجهة نظر اللّغة، لديه حقًّا ما يقوله عن العالم الحقيقيّ الّذي نعيش فيه. شعر شفاهي ولكن مكتوب جيداً، غالبًا ما يكون ساخرًا ولكنّه أيضًا غنائيّ وعاطفيّ ورومانسي بطريقة ما.

شجرة كستناء

الجديد: إذا كان عليك أن تبدأ من جديد، فما هي الخيارات التي ستتّخذها؟ إذا كان عليك أن تتجسّد في كلمة، في شجرة، في حيوان، فماذا ستكون في كلّ مرة؟ أخيرًا، إذا كان لا بدّ من ترجمة واحدة من قصائدك إلى لغات أخرى، العربية مثلا، فأيّ واحدة ستختار ولماذا؟

فرانسيس كومب: سأفعل الشّيء نفسه مرّة أخرى، في محاولة لتجنّب بعض الأخطاء. (في كثير من الأحيان، أدّى ميلي إلى الثّقة إلى خداعي وتعرّضي إلى حيل قذرة، لكنّني لا أعتقد أنّني سأشعر بالرّيبة من الجنس البشريّ أو سأكره البشر) تجسّد جديد؟ هذا ليس جزءًا من خططي المباشرة.

بخصوص الشّجرة، كنت أرى نفسي كشجرة كستناء، شجرة موطني السّيفين. أو شجرة الكرز، لأنّني كنت واحدة كذلك منذ سنوات. لكنّ الأشجار لا تسافر. هذا هو أكبر عيب لها! حيوان؟ عصفور بلا شك. طائر شحرور، لأنه يمتلك أجنحة ويمكنه الغناء. كما أنشأتُ أيضًا جمعيّة للشعراء والموسيقيين تحمل اسم "الشّحرور السّاخر"، وهي إشارة إلى أغنية جان باتيست كليمان "زمن الكرز"، والّتي تشارك في مغامرة إصدارات منشورات "البيان". تحت رعايتها نُشر أولاد أحمد للتو باللّغة الفرنسية بفضل التّرجمة الجميلة للشّاعر التّونسي النّاطق بالفرنسيّة أيمن حسن، مع مقدمة لأدونيس وخاتمة لمنصف المزغنّي.

لكن بشكل عام، أفضّلُ التّناسخ في دور فرانسيس كومب. قال رامبو إنّ كل رجل يستحقّ عدّة أرواح. وهذا على وجه التّحديد لأنّنا ممنوعون من ذلك، فنكتبُ القصائد.

أمّا بالنّسبة إلى القصيدة الّتي يجب أن تُتَرجَم، فهي تلك التي لم أكتبها بعد. كلّ شاعر يركض وراء القصيدة الّتي تضيء كلّ شيء، القصيدة التي يقول فيها الكلمة الأخيرة. لكن لن يحدث ذلك غداً!

أجرى الحوار لـ»الجديد»: هياسانت شابير

ترجم الحوار والقصائد: أيمن حسن

قصيدتان لفرانسيس كومب

سهل

سهل للغاية
تحويل اللّيل إلى نهار
(الشّمس تفعل ذلك كلّ صباح)
سهل للغاية
تغيير الثّلج إلى ماء
(بعض الشّعاع يكفي)
سهل للغاية
أن نلد الزّهور
في طرف أغصاننا القديمة
(قليل من الرّبيع يكفي)
سهل للغاية
تغيير هذا العالم غير المتكافئ
وغير العادل
(القليل جدّا يكفي لهذا:
أن نتوحّد).

على الرّغم...

على الرّغم من انهيار الجليد
والمزالق والقواطع
على الرّغم من المياه الجليدية
على الرّغم من تساقط الثّلوج والأعاصير
على الرّغم من الكثبان الرمليّة وظهورها المنحنية
على الرّغم من المستنقعات والرّمال المتحرّكة
في المكاتب والشّوارع والطّرق
على الرّغم من الرّياح المعاكسة والقرّاص
شجيرات الشّوك تلك الّتي تنمو في مدننا
على الرّغم من تلال الأمل
دائما للصّعود. بالرّغم من الإرهاق
وأولئك الّذين يرغبون في إحباط عزيمتنا
سوف نعبر النّهار
يدا بيد.



الرحلة الأوروبية

فخري البارودي من دمشق إلى العالم

أبوبكر زمال

صدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر الحديثة كتاب "الرحلة الأوروبية 1911 - 1912" للزعيم والشاعر العربي فخري البارودي، الكتاب الفائز بجائزة ابن بطوطة لتحقيق المخطوطات للعام 2021، وتكتسب هذه اليوميات التي حققها وقدّم لها الكاتب السوري إبراهيم الجبين، قيمة استثنائية، حسب الناشر، لكونها تعبّر عن جوانب منها أحلام وتطلعات وأفكار شخصية نهضوية سورية ذات تطلع ليبرالي مبكر.

الجامع الأموي بدمشق بعد الحريق الذي وصفه البارودي في الكتاب - تصوير أوبنهايم 1897

أزياء السيدات في باريس العام 1911

الرحلة المبكرة إلى أوروبا كانت فرصة للبارودي ليمتحن أفكاره المدنية، ويجد لتطلعاته النهضوية نموذجًا. ففي كل سطر من سطور هذه اليوميات ثمّة نفحة من أمل وهبة وتطلع، وطرفة تعكس روحًا توّاقة إلى الجديد المبتكر في حياة الأمم المتقدمة، لعله يكون مصباحًا هاديًا إلى زمن عربي جديد، عبّرت عنه هذه الشخصية، التي خاضت فور عودتها من أوروبا غمار نضال مجتمعي متعدد الأوجه: ثقافي، وفكري، وفني، وسياسي. فقد جعل البارودي من بيته في دمشق ملتقى للأدباء والمفكرين والفنانين والزعماء السياسيين على مدار أكثر من نصف قرن من الحراك اليومي لأجل المستقبل، وحوّله إلى قلعة مقاتلة في مواجهة الاستعمار الفرنسي والقوى الرجعية معًا، فأصبح البارودي بذلك أشهر زعيم دمشقي طوال النصف الأول من القرن العشرين، وبعض النصف الثاني منه.

"الجديد" تنشر فصلاً مختاراً من الكتاب الذي يقع في 440 صفحة من القطع الكبير، والذي استعرض إضافة إلى رحلة البارودي إلى أوروبا، محطات حياته قبل الرحلة وبعدها، وآثار تلك الرحلة عليه وعلى المشاريع التنموية والفكرية والثقافية التي طرحها وحارب من أجلها في ميادين مختلفة.

السفر من دمشق

في عام 1911حصل لوالدي أشغال خاصة في الأستانة فسافر إليها في أوائل كانون الثاني، وكان بعض رفقائي في المدرسة وأكثر أبناء الصفوف الذين تخرّجوا بعدي سافروا إلى إسطنبول (الأستانة)، وكان والدي مصرّاً على التهرّب من الموافقة على سفري خشية أن أتعرّض للأذى هناك، فبقيت مُبَلبَلَ الفكر أضرب أخماساً في أسداس للخروج من هذه الورطة الوبيلة، وكنت أفكّر في أكثر أوقاتي بالحالة التي وصلت إليها وقد خطر لي خاطر كان شغلي الشاغل بعد سفر والدي، وكانت نفسي تحدثني بلزوم أن أسافر إلى أوروبا لتحصيل الزراعة في إحدى مدارسها طالما منعني والدي عن السفر إلى الأستانة. راجعتُ الأستاذ محمد بك كرد علي بهذه الفكرة فاستصوبَها وشجّعني عليها وما زلتُ أفكّر بها حتى تجسّمت برأسي.

وصرتُ كالمأخوذ إن قمتُ أو قعدت، إن نمت أو صحوتُ لا أفكّر إلا بالسفر، وجعلت الخيالات تمرّ في مخيلتي مرور مناظر السينما، فبينما كنت أفكر في أيام المدرسة الماضية ينتصب أمامي المستقبل، فمرة أرى نفسي في مدرسة زراعية في فرنسا وأخرى أرى نفسي في دمشق، ثم تمرّ أمامي مناظر حياة عائلية فيها أولادي. يطلبون مني "خرجيّة" وأنا فقير، ومرة أرى السعادة في يدي وهي شهادة المدرسة الزراعية، ثم يمرّ في مخيلتي المجد والعلاء ومراتب العلم والأدب، وأخيراً تمكّنت الفكرة مني وعزمتُ على السفر إلى فرنسا والدخول في مدرسة زراعية فيها، لأني رأيتُ

البارودي وسط السياسيين السوريين في بيته في حي القنوات



بعد شدة التفكير أنني لا يمكنني سحب فلس واحد من كدّ يميني في هذه البلدة، لأن الناس كانوا يعيّرون أبناء "الذوات" إذا اشتغلوا، فكيف أشتغل وأنا فخري بن محمود البارودي ووحيدُه؟ أيّ عملٍ يليق بي القيام به دون أن يعيّرني الناس فيه؟ أيّ صنعة أقوم بها دون أن ينقدني المجتمع فيها؟ ها هم أبناء الذوات أكثرهم عائشون في دور أهلهم يتناولون رواتبهم من آبائهم وهم في جهلهم يسبحون، أكبرُ شاب منهم لا يحسن قراءة رسالة أو كتابة مكتوب، فهل أبقى مثلهم أمدّ يدي لوالدي أشحذ منه راتبي الشهري بدلاً من أن تكون بيدي صنعة أساعد والدي من نتاجها؟

هذا بعض ما تشخّص لي، فوطّدتُ العزم على السفر وجمعتُ ما قدرت جمعه من المال فبلغ مائة وثلاثين ليرة فرنسية ذهبية، فدفعتُ ديوني منها، واشتريت أدوات طبخ وضعتها في صندوق خشبي صغير، ونقلت ملابسي التي اصطحبتها معي من "الجوّاني" دائرة الحرم إلى "البرّاني" ووضعتها في الحقيبة التي اشتريتها خصيصاً لهذه السفرة.

حضّرت الأشياء ويوم الجمعة الواقع في 15 شباط سنة 1911 وصلتني برقية من والدي من إسكندرونة يشعرني فيها بأنه سيصل إلى دمشق الأحد مساء، وخوفاً من أن يصل والدي إلى دمشق قبل مغادرتي إياها أسرعت بإتمام جميع ما يلزمني، وقطعت علائقي ودفعت ديوني التي لا تزيد عن بضع ليرات وأخذت البرقية إلى خال والدي عطا باشا البكري وعدت إلى الدار وأطلعت سيدتي الجدة لوالدي ووالدتي على البرقية، وقلت لهما إني سأذهب إلى دوما لأرى الأعمال وأعود غداً لأخبر والدي بعد وصوله بحسن سيرها، وأمرتُ الحوذيّ بإحضار العجلة (العربة) ونقلت الأمتعة إليها دون أن يشعر بي أحد، وبعد أن خرجنا من المحلّة إلى الشارع قلت له: اذهب إلى فندق "أوتيل فيكتوريا". وكان مكانه مقابل البنك السوري اليوم على ضفة بردى الثانية، ووضعت الحقيبة والصندوق في الفندق، وقلت للحوذيّ: اذهبْ إلى الدار وأخبرْهم أني بقيتُ في الضّيعة لأشغال ضرورية، وغداً صباحاً تعال إلى الفندق. وذهب الحوذيّ بالعربة وبقيت في الفندق.

صحوتُ في الساعة الرابعة وارتديتُ ملابسي بسرعة. وطرق النادل "الكرسون" الباب ليوقظني حسب طلبي في المساء، فوجدني جاهزاً، فأحضر لي "عربة" أجرة ونقل أمتعتي إليها، وكان الثلج يتساقط والبرد شديداً والشوارع مظلمة وليس فيها مصباح مضاء. وكان النور الكهربائي مقطوعاً من التكية كما فهمت من شرطي المحطة بعد وصولي. وكانت شوارع دمشق في تلك الأيام لا تفرق عن شوارع القرى، ولم تكن البلدة تعتني إلا بالشوارع التي تحطي بدائرة الحكومة، أما بقية المحلات، خصوصاً النائية كمحلة الميدان وقبر عاتكة وأمثالهما، فإنها كانت مهملة يخجل الإنسان أن يمر فيها من الوحول.

وبعد ساعة من خروجنا وصلنا إلى محطة القدم، ويعلم الله ماذا لقيت والحوذيّ من البرد في هذه المدّة القليلة، وكان وصولنا قبل وقت حركة القطار بمدة، فوجدت الكثيرين من الركاب ينتظرون القطار. وبقينا في المحطة والمظلات في أيدينا تحمينا من الثلوج. وفي الساعة السادسة تماماً تحرك القطار إلى حيفا وسبب سفري إلى حيفا أن طريق بيروت كان مسدوداً من الثلوج وبقي أربعين يوماً مسدوداً بين بيروت ودمشق.

سار القطار بنا، وكدنا نموت من البرد لأن أحد ألواح الزجاج مكسور وليس في العربات مدافئ عامة "شوفاج سنترال" وكانت عربات الركوب قليلة والركاب كثيرين، ولم أتمكن من إيجاد محل، وقد تحايلنا على النافذة المكسورة وسددناها ببعض الأمتعة. وكانت مناظر الثلوج المتساقطة على الحقول والجبال رائعة جداً، ولما وصلنا إلى جسر المقارن انقطع الثلج. وفي المساء وصلنا إلى مدينة حيفا.

الوصول إلى حيفا

لم أجد في حيفا فندقاً إلا فندق "يعقوب ليفي"، ولم تكن الحالة بيننا وبين اليهود متوترة. وبعد أن استرحتُ قليلاً خرجتُ إلى السوق، وتناولتُ طعامي في دكان "شوّا"، دكان قذرة على "طاولة" من الخشب "مزّفتة" من الدهن الذي عليها، جعلت أدور في البلدة لقضاء السهرة فلم أجد مقهى لائقاً بالمسافرين، ووجدت مسرحاً يضربون على بابه بآلات موسيقية عسكرية "كارينيت وبوكلي وطبل ترامبت" فدخلت مع الداخلين، وكانت الأجرة نصف بشلك. كان اللاعبون جوقة موسيقية تمثيلية مصرية. ولكن الجميع كانوا من الرجال وبعد أن أسمعونا شيئاً من الغناء خرجت راقصة ممشوقة القوام وأجادت الرقص وأحسنته أيما إحسان. مما استلفت نظر الجميع وبعد نزول الستارة خرجت تلم الإكرامية "البالصة" فصار الناس يداعبونها، وإذا بها شاب صوته عريض يقلد النساء بالرقص وعلى رأسه شعر مستعار، وقد فهمت أن ظهور الراقصات على المسرح لا يجوز، وهو ممنوع بأمر القائم مقام ومسموح للرجال تقليد النساء وكان هذا في البلاد العثمانية معروفاً مشهوراً، والأتراك يسمون الرجل الذي يمثل دور البنات "زينة".

في الصباح الباكر ذهبتُ أولاً إلى الميناء

وسألت عن البواخر التي تسافر ذلك اليوم إلى الإسكندرية فأخبروني أن إحدى بواخر الشركة الخديوية المسماة "قُصير" ستصل العصر إلى حيفا وتقلع منها في الساعة الرابعة عربية ليلاً، أي في الساعة العاشرة زوالية مساءً.

وخرجتُ أفتّش عن محل "عبدالله أفندي مخلص" وهو من أصدقاء محمد بك كرد علي الذين يعتمد عليهم كل الاعتماد، وكنت أحمل إليه كتاباً من صديقه كرد علي يوصيه بي خيراً، فأرشدوني إليه في الميناء وكان مديراً لـ"عنبر" مستودع السكّة الحجازية، فلما قرأ الكتاب رحّب بي ترحيباً قلبياً وأجلسني إلى جانبه وأحضر لي القهوة، وأخبرته خبري، فجعل يؤانسني ويشجّعني على المضي في طريق العلم، واستعلم عن قدوم الباخرة "القصير" وعرف أنها ستصل العصر، فأرسل بصحبتي أحد الكتاب المدعو رضا أفندي. وسرنا إلى "الآجنته الخديوية" مركز فرع الشركة في حيفا لقطع تذكرة سفر، فتمنّع الموظف الإنكليزي عن إعطائي التذكرة لأني من دمشق، وكانت الحكومة المصرية لا تقبل دخول أحد الشاميين إلى القطر المصري خوفاً من أن يكون الشامي آتياً من الحجاز، وكانت بلاد الحجاز موبوءة في ذلك العام، وكان الخوف من دخول "جراثيم الكوليرا" إلى القُطْر. وعدتُ إلى عبدالله أفندي مخلص فقام وغاب مدة قليلة وعاد ومعه أوراق رسمية تثبت أني من موظفي الخط الحجازي ومن الذين لم يذهبوا إلى الحجاز في هذه السنة. وبناء على هذه الأوراق أخذتُ تذكرة سفر مع خصم 40 بالمئة لأني من مستخدمي سكة الحجاز. وبينما أنا في الميناء بين "العنبر" و"الآجنته" وإذ بسامي باشا مردم بك وهو من وجوه دمشق مع ابن عمه راشد باشا وبعض الدمشقيين مثل صادق أفندي جبري والدكتور سليم أفندي صبري وغيرهم من التجار الذين فاتتني أسماؤهم عرفوا بسفري إلى أوروبا ولا أدري من أين فهموا أني ذاهب دون إذن والدي، فتجمهروا عليّ وجعلوا ينصحونني بالعودة لأخذ إذن والدي وبعدها أسافر وأصرّوا عليّ، ولكني لم "أَخِزْ" الشيطان على رأيهم، وبقيت مُصرّاً على السفر.

وعلى الرغم من أني لم أركب البحر في عمري، لم أخف ولم يُصبني الدوار، وكنت أشجّع الملاحين وأحدّثهم وهم يضحكون كأنهم ذاهبون إلى منتزه، وقد بحّ صوتي من شدة الصياح لأن هدير الأمواج كان يذهب بالصوت أدراج الرياح ودخلت العتمة وكثر الضباب وبعدنا عن البلدة ولم يعد يظهر لنا إلا نور مصابيحها.

أقلعت بنا الباخرة من حيفا، وما كدنا نبحر حتى اشتد البحر وهاج وجعل يلعب بالباخرة كما تلعب الريح بالريشة، وقد تحمّل الركاب، حتى بعض البحارة منهم، آلاماً شديدة من الدوار، وذهب كلٌّ راكب إلى فراشه، وذهبتُ إلى "قمرتي" ونمتُ إلى الصباح نوماً متقطعاً حتى صحوتُ في الساعة السابعة من يوم الاثنين 20 شباط 1911 وصعدتُ إلى الظهر فوجدتُ الباخرة متجهة إلى يافا، والمدينة قريبة منا.



البارودي وسط السياسيين السوريين في بيته في حي القنوات

الوصول إلى يافا

صعد الباعة المتجولون من القوارب إلى الباخرة يحملون بضائع مختلفة أكثرها من مصنوعات القدس وضواحيها، وهي من خشبٍ محفور وأصداف مرصوفة ومسابح وصلبان وغير ذلك من المصنوعات التي يعدّها متدينو المسيحيين من الآثار المقدسة وركب في الباخرة كثيرون من زوار القدس من الأوروبيين الذين كانوا منقطعين في القدس منذ عشرين يوماً للنوء الشديد الذي حصل في ذلك العام، وفي الساعة التاسعة زوالية أقلعت بنا الباخرة من يافا. وفي الساعة التاسعة من صباح الثلاثاء الواقع في 21 شباط 1911 ظهرت لنا مدينة بورسعيد المصرية.

الوصول إلى بورسعيد

في الساعة الواحدة بعد الظهر ربطت الباخرة في الميناء ونزل أكثر الركاب رأساً إلى الرصيف دون استعمال القوارب، ونزلت مع رفيق تعرّفتُ عليه في الباخرة يدعى "كرياكو بك" وهو أحد موظفي وزارة الزراعة في الأستانة، أردنا التفرج على البلدة فحصلنا على رخصة من موظف جالس خلف منضدة من خشب وأمامه حاجز من الخشب "كالدرابزين" أخذنا إليه حمّالٌ في صدره قطعة نحاس محفور فيها رقمه. وكفلنا عند هذا الموظف بأننا سنعود بعد الفرجة على البلدة، وبعد أن تثبّت الموظف من أننا لم نكن في الحجاز، سمح لنا بالخروج، فخرجنا من باب يحرسه رجل يسمونه "عسكري" أعطيته ورقة "العتاقة" التي أخذناها فسمح لنا بالمرور، فخرجنا ودرنا في هذه البلدة اللطيفة التي أثّرت مناظرها بي تأثيراً كبيراً، لأني لم أكن قد خرجتُ قبلاً من دمشق.

واصلنا في سيرنا إلى دائرة البريد وكانت تسمى "دائرة البوسطة" فكتبتُ تحارير إلى والدي وأصدقائي، ووضعتها في صندوق البريد، وأتممنا الفسحة وتفرّجنا على الحدائق والشوارع.

ثم جلسنا في أحد المقاهي نتناول كأساً من الشاي، وإذ بجوقة موسيقية مؤلفة من

نساء ورجال دخلت المقهى وجعلت تعزف القطع الموسيقية الإفرنجية مما لم يكن لي عهد به، ودارت إحدى النساء وبيدها صينية على الجالسين تستجدي منهم الأجرة، ويسمونها "البلصة" أو "البالصة". وصلنا الباخرة وجاءنا الكفيل يطلب أجرته، وأقلعتِ الباخرة في الساعة الرابعة والدقيقة الخامسة والأربعين، وسارت ببطء وانتشر الركاب أفراداً وجماعات في الماشي وعلى السطح.

الوصول إلى الإسكندرية

في الساعة السادسة من صباح الأربعاء في 24 شباط 1911 أيقظني "الكرسون" معلناً وصولنا إلى الإسكندرية، فأسرعت بجمع حوائجي ووضعها في الحقائب، وأفطرت ثم وقفت على سطح الباخرة أتمتع بمناظر المرفأ والسفن والحركة في هذا المرفأ الجميل، ورست الباخرة جانب الرصيف وفي الساعة التاسعة ونزل الركاب.
ولما صرنا على البر سألتُ عن البواخر المسافرة إلى مرسيليا وأوقاتها، فأعلموني أن باخرة ألمانية ستقوم مساء اليوم إلى مرسيليا اسمها "البرنس هنري".

الإبحار في المتوسّط

تحرّكت بنا باخرة البرنس هنري Prinz Heinrich وهي من بواخر شركة "نوردودوتشر لويد بريمن" Norddeutscher Lloyd Bremen وفيها 343 قمرة لعموم الدرجات؛ "بريمو" أولى، و"سيكوندو" ثانية، وجميع القمرات فيها مغاسل تامة، وكلها نظيفة. وغير هذه الدرجات، يوجد السطح ويسمونه ظهر الباخرة، والسفر عليه في الصيف لطيفٌ جداً، أما في الشتاء فهو مزعجٌ لما يصيب الراكب من تبدّل الأنواء من الدوار.
كان البحر في غاية الهدوء والهواء عليلاً والركاب يمرحون في الماشي وعلى ظهر الباخرة يسيرون أزواجاً وفرادى. تقدّم مني شابان يتكلمان اللغة العربية جيداً باللهجة المصرية، أحدهما يُدعى المسيو باروخ بنطاطا، والثاني يدعى باصيل بصالتي، وكلاهما يهودي، وجلسنا في المشى نتمتع بمناظر البحر والتموجات الخفيفة ونتحدث أحاديث مختلفة. وبدأ التعارف بين الركاب وكان بينهم رجل ألماني بدين يدعى "الهر بريك" خفيف الروح جداً لم يترك فرصة إلا اقتنصها للتفريج عن المسافرين وتسليتهم.
وبعدها انتحى كل جماعة من الركاب ناحية وجعلوا يلعبون الورق والشطرنج والنرد ودار باروخ ورفيقه باصيل على الحاضرين يسعون لتشكيل لعبة "بوكر"، فتوقفوا لإيجاد بعض اللاعبين وسألوني: هل تلعب البوكر؟ قلت: لا. قالوا: تعال نعلمك إياها. قلت: لا أريد. قالوا: لماذا؟ قلت: لأنها في البدء لعبة بوكر، ولكنها في النهاية "بوق بير" ومعناها باللغة التركية "أكل هوا..". وكان جانبي رجلان يسمعان الحديث، فضحكا وكلماني باللغة التركية وهما روميّان، وكان هذا الحديث ورفضي اللعب سبباً لعقد أواصر الصداقة بيننا، أحدهما يدعى قسطاكي أفندي والثاني جورجي أفندي، وقد قضيت أكثر أوقات السفر من الإسكندرية إلى مرسيليا بصحبتهما .
ثم تقدّم مني شاب إيطالي وعرّفني بنفسه، ويدعى المسيو ميشيل سيبرناك، يتكلّم اللغة الإفرنسية بصعوبة، هذا الشاب جاءني يوماً إلى غرفتي، وجلس عندي يحدثني بلغة إفرنسية مكسّرة، ومع

بطاقة بريدية من بورسعيد - مصر العام 1911





الأسف كانت إفرنسيتي مكسّرة أكثر منه، وبعد فترة من الزمن أخرج من جيبه رسومَ بنات عاريات بأوضاع مختلفة، ورسوماً أخرى فيها مناظر فحش، وأفهمني أن الباخرة سوف تقف في نابولي وأنه يعرف نابولي وله فيها صديقات من هؤلاء النسوة وقدّم نفسه لي كدليل خير يحب خدمة الإنسانية مقابل أجر طفيف لا يزيد عن الخمسين فرنكاً مقابل تعريفي بإحدى الفتيات الجميلات، فصرفته بالحُسنى وتجنّبته بعد ذلك، وعندما نزلنا في نابولي "فركتُها" منه.

جلست أطالع في كتاب "تاريخ العباسيين" وغرقت بالمطالعة ومرت أمامي تلك العصور الزاهية ثم أدوار الانحطاط، فتركت الكتاب وجعلت أفكّر بأمّتي العربية وهل يعود لها عزّها فترجع أمّة حية بين الأمم أم نبقى عالة على البشرية نأكل ونشرب وننام كالحيوانات؟

بقيتُ سابحاً بهذه الأفكار إلى أن نبهني إعلان الندل بضرب جرس الطعام. فنزل الركاب جميعهم إلى الموائد، ومن نعم الله عليّ أنني كنت ممن اعتاد أن يأكل على الطريقة الغربية.

هياج البحر

في اليوم الثاني من ركوبنا البحر اشتدّت الأنواء وكبر البحر وجعلت الأمواج تلعب بالباخرة لعب القط بالفأر، وداخ أكثر الركاب، وفي اليوم التالي هدأ البحر قليلاً وبقينا إلى المساء لا نرى إلا الماء والسماء. وفي الساعة الخامسة ظهرت لنا أراضي صقلية، ثم بدأت تظهر لنا أراضي قالابريا عن بُعد. وبعد صقلية دخلنا "بوغاز مسينا" وهو مضيق بين أراضي صقلية وقالابريا. وبقيت الباخرة في المضيق أكثر من ساعتين ونصف والنوء شديد، حتى أن الموج كان عند ميل الباخرة على أحد جانبيها يضرب من فوق السطح، وعندما تستوي الباخرة تسيل المياه من الجانب الآخر.

وفي العاشرة من صباح السبت الواقع في 25 شباط 1911 قرع جرس الطعام فنزلنا إلى الغرفة متسائلين عن سبب تقديم الوقت، فقالوا إن الباخرة ستصل إلى ثغر نابولي.

الوصول إلى نابولي

في الساعة الحادية عشرة بانت لنا نابولي، وكلما تقدّمت الباخرة كانت تظهر لنا اليابسة، ونابولي ثغرٌ من أبدع ثغور البحر المتوسط، وهي في غاية الجمال بمناظرها الطبيعية فكأنّها عروسٌ قائمة على ساحل البحر المتوسط، فيها أشجار باسقة وبساتين بديعة.

وقرب الظهر وقفت الباخرة في الميناء وتقرّب مني المسيو سيرناك الإيطالي متحكّكاً يريد أن ننزل معاً فيكون دليلي في نابولي، فرفضتُ بصراحة واستأجرت عربة.

الفن والفقر في إيطاليا

كان من أجمل ما رأيته في نابولي سوق الملك، وهو بناية على هيئة الصليب مبنية على شكل خطين متقاطعين مسقوفة بالزجاج، ويحسّ السائح من النظرة الأولى أن أكثر أهل إيطاليا من الفقراء. ومن يدقّق في وجوه الطبقة العاملة يرى فيها الشحوب ظاهراً، واستجداء الإيطاليين السكاير من السياح مباحٌ ولا يجد الإيطاليون أيّ عار بطلب السكاير من الغرباء. والدليل على كثرة الفقراء في ذلك الزمن وقوف عشرات النساء على رصيف الميناء ينتظرن الشبان الأغراب للاجتماع إليهن وكسب بعض الدراهم من بيع أنفسهن في سوق اللذة.

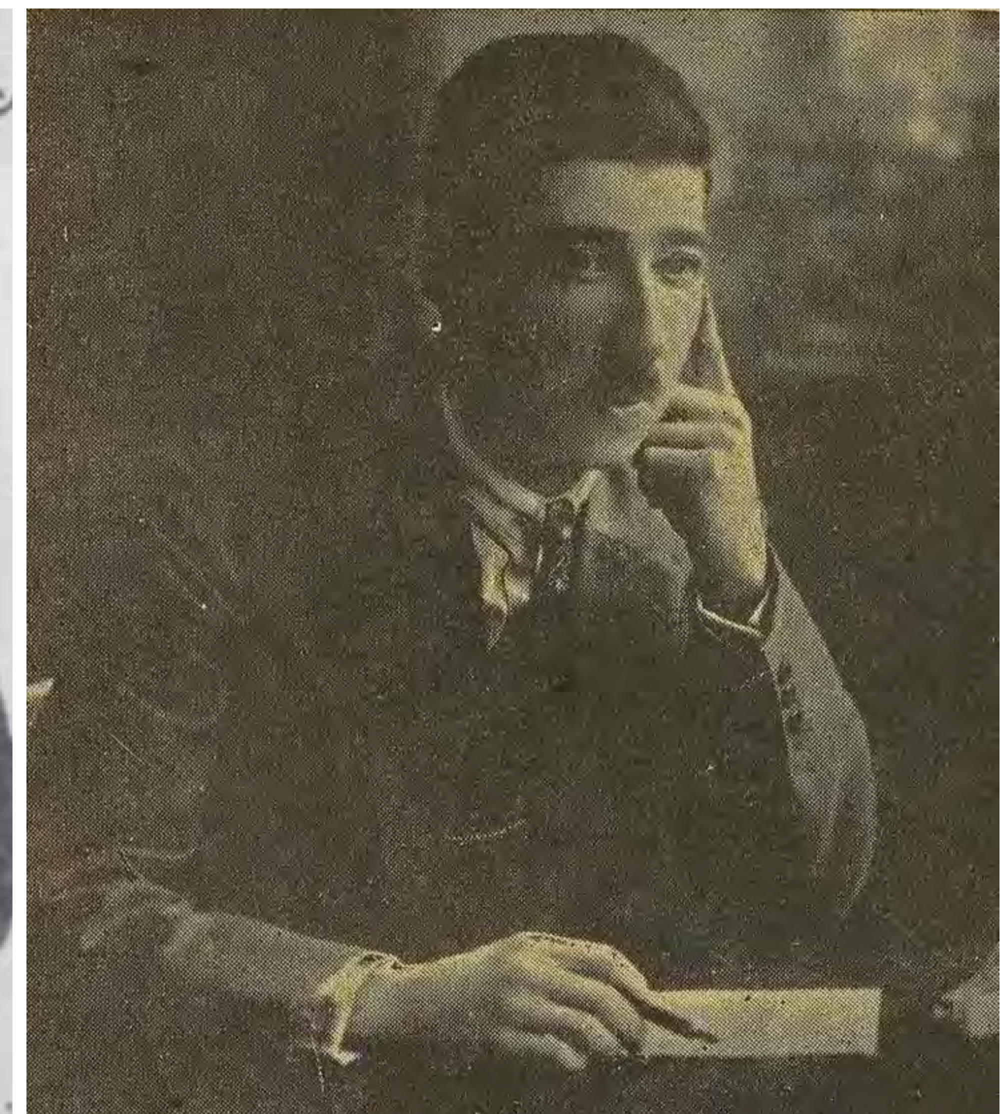
تمشيت إلى مطعم قريب وقلت ما دمت الآن في إيطاليا فلأجرّب أكلتها الوطنية، فقلت لرجل واقف "مسير منجرية معكرونة"، فضحك ودلني على مطعم قريب وهناك طلبت بالإشارة صحناً من المعكرونة، فأحضروه لي بعد ربع ساعة مع صحن من الجبن المبروش وبالحقيقة وجدت بهذا النوع لذة فائقة لا نعرفها في المعكرونة التي نأكلها في بلدنا. وللطليان اعتناء تام بهذا الطعام ولهم في طبخه عدة طرق. وإني أقول: كما أن "الكُبّة" هي الطعام الوطني للسوريين، "فالمعكرونة" هي الطعام الوطني للإيطاليين والبطاطا للإفرنسيين.

وبينما أنا أتنقل في الميناء مرّ بي عدد من الشبان يحملون هياكل "جبصين" أو من الرخام الأبيض والملون المركبة مع المعادن، إنْ من أواني الزينة أو من أواني الاستعمال، وهي غاية في الإبداع والجمال، وهي من أشهر الصنعات في إيطاليا. كما أن أهلها مشهورون أيضاً بالموسيقى وصُنع أوائلها على اختلاف أنواعها. أما أهل نابولي فكانوا أسرق من الفار وأحرق من النار، وإيطاليا عموماً كانت مشهورة بتصدير اللصوص إلى العالم. وإذا لم يكن الغريب واعياً لا شك أنه يكون عرضة حتى لسرقة قبعته، ومما وقع لي أنه كان في رجلي عندما نزلت إلى نابولي "كندرة صب" خوفاً من الطين، ولما جلستُ في "القهوة . المقهى" ناديت ماسح أحذية "بويه جي"، وبعد أن مسح حذائي أعطيته كندرة الصبّ ليمسحها، فمسحها ووضعها في جانبي وذهب، وما كاد يتوارى عن عيني حتى التفتُّ فلم أجدها وعبثاً حاولت البحث عنها، وقد راجعتُ البوليس الواقف فلم أقدر أن أفهمه مقصدي ولا فهمت منه ما قاله، وطلبتُ عوضي من الله.

شاعر من الجزائر

نابولي العام 1911

فخري بك البارودي في شبابه بعد عودته من رحلته الأوروبية



فخري البارودي يعلن عن مشروع الفرنك العام1934





البطاقة البرلمانية لفخري بك البارودي رئيس لجنة الدفاع عن الحياة النيابية في سورية



سور دمشق العام 1911

فندق في سان جرمان بباريس العام 1911





سيدتان في شوارع باريس العام 1911



بطاقة بريدية من مرسيليا العام 1911



بطاقة بريدية من باريس العام 1911



ذاكرات منذورة للبياض

الأعمال البصرية لسعيد المسّاري

شرف الدين ماجدولين

لم تكن مجرد مُجاورَة، تلك التي جمعت صفحات البياض بمُزَق وبقايا ورق الطّباعة، في أعمال الفنان المغربي سعيد المسّاري (1956)، المقيم في مدريد لأزيد من أربعة عقود؛ لرتق ملامح الأصلي المنذور للعدم، الهش والضامر معا؛ في منجزات الحَفْر واللّيتوغرافيا والرسم والتركيب والكولاج وأعمال الفيديو.. ما يجعل عمله أقرب ما يكون لمُكابَدات الكاتب، هو مواجهةُ البياض برغبة استيضاح الكُتل/الدّوال، وامتحانها، وسبر جدواها في قول الجوهري غير المدرك، والغارق في رمزيته؛ لا مجرد الانغمار في حسية الورق و"شَيْئِيَتِهِ" الهاربة، واحتمالات اندثاره، في مواجهة الحارق والسائل، وفقدان ماهيته عبر مقامات الماء والرماد و الغبار.

لم ذلك مَثَّلَت الحروفُ والمفرداتُ والعبارات المقتطعة من سياقاتها المتباعدة، لشعراء وروائيين ومن ضفتي الجوار الملتبس، قاعدة لاستنبات حَيِّز نَاتِئ للنظر، والإيحاء بغير مدلول اللفظ، وتوليد معنى من العمق الحامل لإهاب مأتمي؛ يثري عبر خطط الملأ والتنويع، فتنة متأصلة بـ"القول" وبالنصوص وبالمرويّات، ثم بالانتقال وصياغة المعابر بين "الهنا" و"الهناك"، وبين العارض المرئي والمأثور المبدَّد، لذا بدت عروض سعيد المسّاري المنجمة في العقود الأربعة الأخيرة، منذ اختار الإقامة في إسبانيا، غير مهووسة، بمراكمة لحظات التواصل في فضاءات الأروقة والمتاحف والإقامات الفنية، ولا بتلاحق الكاتالوغات والمونوغرافيات، وإنما بحبك مواعيدَ لتَرجمَة الصلة بين أكوان ومدونات وأبجديات متعارضة، (هل نقول متنابذة؟). هذا التطبع بإيقاع الكاتب والوجود في مفترق انتماءات وجدانية مشطورة بين ضفتي المتوسط، جعل الانتماء إلى المشغل مقرونا بالتِمَاعَاتِ النُّدْرَةِ التي تمنحها هشاشة الورق والزهد في قَشَابَةِ الحُلَل.

ولعل اختيار سعيد المسّاري منذ البداية لفن الحفر وتفريعاته الغرافيكية، وفنون الخط، جعل مصاحبته لعوالم "القول" و"الوِرَاقَة"، قرينة التأمل في مآلات ما يتبقى بعد استقامة المعنى بين دفتي سِفْرٍ جامِعٍ: الشظايا والفتات والمُزَق والغبار الشاهدة على الاكتمال والنهاية والزيادة عن الحاجة. فَائِضٌ مندور للمحو، هو خامَةُ الوَرَّاقِ المعاصر، بإعادة عجن البقايا وتحويلها لسطح يقول انتِهاكَهُ، وتَحَوُّلَهُ من أصول شتى، متباعدة في الزمن، قبل أن يصهرها الماء، ويغسلها من ذاكرتها القديمة، في النهاية يدين الفن المعاصر، في جزء كبير من منجزاته، إلى مبدأ إعادة تدوير العاطل، ومنتهي الصلاحية والمتلاشي، وهو العمل الذي تتكامل فيه مهارات المسّاري لإنتاج سند من بقايا ورق الطباعة، لأعمال الكولاج والنحت والرسم والصباغة والتركيب.. في سعي دائب إلى اقتراح أساليب مستحدثة منحازة لعقيدة الفن المعاصر، مهووسة بأسئلة الزمن والجغرافيا وانزياحات اللغة والانتماء.

تناظر بصيغة المجهول

من "مدريد" إلى "روما" ومن "طليطلة" إلى "مراكش" ومن "ليما" إلى "جنيف" و"برازيليا"... ومن غيرها إلى "تطوان" المُنْطلق، ومن نهاية سبعينات القرن الماضي إلى اليوم، تتراصف عروض سعيد المسّاري الفردية والجماعية لمجازات الورق وذاكراته، في سطوح السَّنَد والكُتَل والماهيات، في صيغ متناسخة لوجوه وصنابير وأباريق ورؤوس مجوّفَة وفناجين متحلّقة على بعضها وأدمغة على هيئات قلوب وتناظرات صفحات مدموغة ورواشم على ما يشبه سَديم قُطني، وقبل كل شيء وبعده تخطيطات الرؤية الجانبية للوجوه والرؤوس التي تماثلها وتمحو تضاريسها، وتحولها إلى نسخ متماثلة، صاعقة، في مداراتها الفريدة.

في عمل مبني على ثنائية، بامتداد ثلاثي، بعنوان "متاهة الذاكرة" يحملُ السطحُ الحالِك صفحةَ العجين الورقي الجاف: في الأعلى ثمة تخطيط من منظور جانبي لرأس ملوّن بالأسود، يحتل شِقُّه الأمامي نصف المربع الأول من الثلاثية الورقية المتلاحمة، بينما تخترق الخلفيةُ مربع الوسط، الشق الأول لا يُشَوَّش

سواده، يَمْثُلُ بوصفه انعكاسا لنظير له أبيض، عمقه منحوت بزخرفات رواشم، ما يشبه وجهين على حافتي نقيض، ينهض البياض الأملس بينهما، وفي النهاية كلاهما غائران في السطح الورقي المعجون من مُزق. بينما تَتَّكِئ خلفية الرأس الأسود، في الوسط، على نصف قلب منحوت في كتلة البياض، ويُنتهك سواد خلفية الرأس بكولاج لشظايا الورق المقوع في الأسود، ليتشرب لونا رماديا، في شكل غيمات داكنة، تسكن الداخل المخفي وتشتبك مع وسادة القلب، بخطوط مُدبّبة رمادية. يحتل التركيب مربع الوسط في المستطيل الثلاثي، بينما يتخايل، في نهاية المربع الثالث، الشق الأمامي من وجه يَرْنُو إلى تركيبة (الوجه/القلب)، في وضع تَلَصُّص؛ على نحو شبيه بما في الوجود دوما: ذواتٌ مُواجِهَةٌ وأخرى مُتابِعةٌ من بعيد. ويطالع الناضر في أسفل ثنائية "متاهة الذاكرة" الشق الثاني للكولاج الورقي، امتداد ثلاثي أيضا، في جانبيه ينتأ مرة أخرى الوجهان المتناظران، المسكوكان على السطح الناعم، وقد تخففت بؤرة المربع الأوسط من خلفية الرأس، ويبرز فيها القلب وحده، ممتلئا، نافرا من سطح الصحيفة المسبوكة، مُتَشَرِّبًا نُسْغَ الدماغ، قلب بأخاديد مُخٍّ نابضٍ، مشطور كحال الوجهين الجانبيين المتناظرين. تركيبة لا تُأوِّل المتاهة إلا بوصفها انقطاعا، لذاكرات تحمي تفاصيلَها العواطفُ التي تتشربها، فرحًا ووَجَعًا، إذ لا تجرف الثقوب إلا الفائض عن الخاطر، غير المشوب بلوعات، إنها لعبة طباقية تغدو فيها البقايا الورقية سندا للتيه، ففي النهاية تُبْقِي المتاهةُ أشيائَها في الداخل ولا تسمح لها بالخروج.

والظاهر أن تخطيط التناظر، بين أنصاف الوجوه ومفاصل الثنائية، إلماح إلى الجوهر في "ما بعد" المنظور، فما يمكن أن يَتشخَّصَ في اتّكاء خلفية رأس على وسادة قلب، قد تتشرّبه كتلة القلب المتخذ شكل دماغ، تَوْرِيَاتٌ بصرية لإنفاذ مغزى المتاهة والوجدان وخزان الأثر، بغير ما تزيُّدٍ لَوْني في مساحة الكتابة بالبصري. في عبارة للباحث الأميركي ليون ليديرمان يُعرّف التّناظُر بما هو "تعبير عن التكافؤ بين الأشياء" (التناظر والكون الجميل، ص 19)، أي أنه إظهار للتوازن بين القيم الظاهرة والمخفية، وإن كان المخفي في اشتغال سعيد المسّاري هو العمق الورقي، بماهيته المقترنة بالولادة والموت (تشظي الورق ثم تَخَلُّقُه الجديد)، الذي يجعل زهده في التقاسيم اللونية إنفاذا لغرض المحو، واعتماد صيغة المجهول، المنطبق على الذوات ونظائرها، بصرف النظر عن الجنس والعرق واللغة والعقيدة.

لثنائية "متاهة الذاكرة" امتدادات شتى، وتنويعات مسترسلة، في متوالية "الوجهين المتناظرين": أعمال تضم وجهين على طبقات ورق مهترئ، مدموغين بزخرافات مُغَبَّشَة، أنسجة على العينين أحيانا، أو تضاعيف متدرجة لصفحة الوجه، أو تطريزات على النَّوَاصي، أو في مقدمة العنق، وفي نماذج أخرى تناظرٌ لشقي الوجه داخل صفحات متآكلة، في هيئة مخطوط ممحو، في النهاية يوازي التعبير العربي بين صفحات الوجوه وصفحات الكتب، كلاهما ناطق في صمته، ومُنْطَوٍ على مُضْمَرات غَميسَة.

دوائر وجوه ومفردات

وفي سلسلة مغايرة من أعمال الورّاق المعاصر، حملت عناوين: "نحت الورق 1 و2

و3، و"ذاكرة الورق"، و"ذاكرة الورق: 1 و2... تتقدم الوجوه الجانبية وحيدة، مفردة، ضمن دوائر محبوكة أو مرتجلة، بعضها مُؤطر، وبعضها مُكتفٍ بحوافِّه، وزَيْغ نتوءاته، تتخلّلها عبارات واضحة أو ملتبسة، أفقية أو متناثرة، أو غائرة في ثَلَمَاتٍ تنتهك الخدود. ورؤوسٌ مجوفةٌ نابتةٌ من عمق قرمزي أو أسود، تسكنها مجسّمات حروف، ومفردات، وقصاصات صحائف، ورؤوس أخرى مرسومة على خلفية البياض الشفاف، تتضاءل طبقاتها، مع تضاعيف الورق، في الدوائر المثبتة بمَشَدِّ طَرْزِ الأثواب.. وجوه ومفردات ودوائر تُركّب ما ينحو إلى تَمثُّلِهِ المسّاري بصدد ذاكرات مشحونة ومثقلة ومتشظية، وأخرى مثقوبة، أو دون مسارب هادية.

في عمل بعنوان: "في بحث الذاكرة عن نفسها"، يتكئ الوجه المنحوت على شراشف ورقية شفافة، محفوفة بتجاعيد ناعمة، وأخرى كأنها ناهضة من انكماش طارئ، مقصوصة على نحو مُرتَجل، ليحف الجوانب بامتدادات غير متساوية، في ما يشبه آنية مقعرة لتقديم المنحوتة الورقية، الماضية إلى مستقرها، سُباتِها وسكينة دواخلها: أكفان مضاعفة؟ تكشف الوجه الفاقد للملامح؟ المضمد بما يشبه عصبة دانتيل ورقي مُخرّم؟، ربما. في النهاية يتكئ تكوين الكولاج: "الوجه/وسادة الشراشف" على سطح صحيفة ناصعة. استعارة للذاكرة الغائرة في طبقات الحجب والأكفان، عبر تدفق فصول الوقت، لكن ثمة أيضا شاشة البياض المشع الذي تنحفر فيه الأحاسيس واللوعات والمفردات والمعاني، لتبقى هناك، حتى ما بعد الغياب، مستقرة في الأحلام السرمدية، مسكوكة في العمق الذي لا يذوي.



لهذا العمل نظائر عديدة في سلسلة "الوجوه/الدوائر" تغشاها أحيانا جمل، تكملة للتكوين البصري، أو لمنحه انعطافات عارضة؛ مقولات لا ندرك كنهها في بعض الأعمال، ولا أصحابها، قد تكون موهوبة لمضاعفة الالتباس في تضاعيف الذاكرات، والطبقات الورقية الشفافة، وفي أخرى نميز مفاصل القول المكتمل، بمفرداته المنسكبة في ثغرة الوجه. نقرأ في إحداها ترجمة إسبانية لقولة جبران "ليس أمس سوى ذكرى اليوم، وليس الغد سوى حلم اليوم"؛ ثنائية الذكرى القادمة من قعر الوقت، والحلم الثاوي ببطن الغيب، ليستا إلا توليفا لأشكال وعي الذاكرة بتقلبات استرسالها في اللحظات، مشاهد الانغمار والانكشاف في الثقوب المنحوتة في صفحات الورق، وتجاويف الرؤوس البيضاء.

ما يبدو مؤكدا في المحصلة، أن لعبة الاستعادة لا تعني شيئا متصلا بوقائع منتهية، يجتهد الذهن في انتشالها من بيضات زاحفة على خلايا الذهن، بقدر ما تتصل بطاقة "التخيُّل" المُمْتَحِن لأرشيف الذات، الذي لا وجود لذكريات دونه، ولا تحقق لمنحوتة البياض المخترق والمكفّن بغيره؛ إنه الجسر والوعاء، الذي يغرس الذاكرة في عجين مشع، له كنه القول النثري، ويمنح الوقائع القديمة المتداعية إلى الذهن تقاسيم وظلالا ومعنى. فليست الذكريات هي ما وقع بالأمس أو في اليفاعة أو ما قبل تعلم الكلام، هي صورتها الحريفة أو العذبة كما يدركها الورّاق المعاصر، وهو مقبل على تحويلها إلى قاعدة في امتداد بصري له وقع وعمق وقصد جمالي.

حواضنُ لسوائل اليقظة

ولأن لا تحقق للذاكرة دون سيلان في مسارب الزمن، وشرايين الذهن، كانت الانعطافة مستساغة، في أعمال سعيد المسّاري، من الوجوه والرؤوس المجوّفة، والدوائر والمفردات، إلى أوعية السوائل الحاملة لترياق اليقظة: الماء/الشاي/القهوة،... صنابير قديمة من النوع النحاسي، مدفونة في عجين الورق، تتشرب البياض ذاته، وأباريق شاي مفردة، أو متعددة، ناتئة من السطح المُكْتَنَفِ بالتجاعيد في الصحائف المصنوعة، وفناجين من ورق معلقة في مشاجب معدنية على سند خشبي، وفناجين متراكبة على هيئة هلال منحوتة من ورق...، حواضن لما ينعش الذاكرة ويسندها.

وتتوغل البرّادات (الأباريق) في المتوالية وتهيمن على عددها، برّادات تحتضن الساخن، وتمنحه القدرة على مقاومة فُسُولَة الوقت، تبدو شكلا من أشكال تَوَلُّع الفن المعاصر بحواضن المستعمَل واليومي والملازم من الأشياء. إحدى أعمال هذه المتوالية تحمل عنوان: "لغة القهوة"، حيث ترتصف منحوتات عجين الورق متخذة هيأة فناجين ستة، بعضها فوق بعض، على نحو عمودي، لا تغوص في تقعيرات بعضها بعضا إلا قليلا، تبدو مسنودة بما يشبه رغوة بيضاء تندلق من الحواف؛ امتلاء باحتمالات السائل الغائب، هو هناك دون أن يكون، لا شيء سوى ما توحي به الحواف، تتجلى الطبقات المتسامقة كعماد، هل يسند خلايا الذاكرة الغائبة؟ المنذورة للتلف؟ والغرق في النسيان؟ لعلها تسند بعضها فقط، للإيحاء بـ"لحظية اليقظة" وعطشها الدائم إلى جرعات السائل المعاكس للبياض.







في الصفحات الأولى من سيرة نيكوس كازانتزاكيس "تقرير إلى غريكو" يخاطب السارد قارئه بنبرة أسية عن أفول الذاكرة، يقول "كل ما كتبته أو فعلته كان مكتوبا أو محققا على الماء، وقد تلاشى. إنني أوقظ ذاكرتي لأتذكر. أحشد حياتي من الهواء" (ص 12)، ليسترسل بعد أسطر قليلة وكأنما في تبرير عمله الأخير "أجمع أدواتي: النظر والشم واللمس والذوق والسمع والعقل. خيَّمَ الظلام، وقد انتهى عمل النهار. أعود كالخلد إلى بيتي الأرض. ليس لأني تعبت وعجزت عن العمل، فأنا لم أتعب، لكن الشمس قد غربت" (ص 13). هل تراكيب الفنان سعيد المسّاري المنبثقة من عجين الورق، إذن، إلا نفي للعدم الذي صارته حياته الماضية؟ محتمل، وربما أيضا هي تجميع للمبدد المتبخّر عبر الهواء ولزوجة السديم المكتنف لما انقضى، عبر إعادة نحت الأثر بتراكيب البصري، الأثر القادم من ذاكرات الحواس كلها، تلك التي يستجمعها الذهن ماحيا أصولها الحسية المرتبطة باليد والفم والأنف واللسان بمصادرة لا تبدو طبيعية، أليس الرهان في النهاية هو اختراق هشاشة الذكرى بمنحها صلابة الشيء المحسوس الذي نفذ أثره لعمق الحواس؟ ومن ثم تجميد الماء المفترض لتتجمع في عمقه الشفاف شظايا المعنى الثاوي في قعر الذاكرة؟

كاتب وأكاديمي من المغرب



ولكن قَلْبي مُتنبّي الألفيّة الثالثة

يوسف رخا

وكم من جبالٍ جُبتُ تشهَد أنّني الـ
جبالُ وبحرٍ شاهدٍ أنني البحر

في الدفتر المطمور داخلَ صدري أكثرُ من حُلّة للسماء. أقلّب الصفحات لأتفقّد ألوانَها. الأحمر لا يعني الموتَ دائماً لكنّ الأخضر عادةً نبات. وبين الزَهريّ والبُنّي مَلمَسٌ أو عبير، لا أَكاد أَحِنُّ إليه حتّى أَخزَى. أنا عمِلتُ هكذا مع هؤلاء؟ في الخَلوة أُطالِع الدفتر فيوحِشُني المنظر بريئاً ممّا جرى. بالبرق مع زُرقةٍ كالنوم أو بِرمالٍ تجعل الجَوّ ذَهَباً يخنُق، بزَبَدٍ قُطْنيّ خِلْوٍ من الأمواج. الضوء يَخبِل حقّاً. وكنتُ وساحاتُ الوَغَى تنتزِعُني كلّما ودّعتُ خَصماً حرّرتُ صفحةً بالنَجِيع. السماء مطمورة في صدري، معقودة على الانتصارات. لكنني اليومَ عَارٍ أمام المرايا أتحسّس جراحي وأجثو. لأننا الناسُ الذين عوّرونا يا حبيبتي، الذين أودعناهم نصالنا قبل أن تجِفَّ دموعُنا عليهم. ونحن دفاتر الأعوام تصبِغنا حُلَلُ الأرض حيث نبذُر الفيافيَ بالمعجزات. نُعانِق الصفحاتِ حتى تصيرَ صدورَنا. مَن سَبَحَ في البحر باتَ ماءً مالحاً. ومَن صَعِدَ الجبل تحوّل إلى هواء.

***

وكنتُ إذا يمّمتُ أرضاً بعيدة
سريتُ وكنتُ السرَّ والليل كاتِمُه

وكأنّي قاتلٌ فعلاً، الرعشة إذ أواجه ضابط الجوازات. فمي الملآنُ دُرّاً يتعثّر في التحيّة. هكذا الإقلاع كلَّ مرّة. دونَ أنْ يَدلهِمّ شيءٌ، ظَلَامُ المَسَارات. فكلّما هَفَوتُ نَأَمَتْ سرينة تَطعن الوَلَه في صدري. وحيث يومِضُ قِمعٌ أحمرُ تتلاحق الخُطى ضربَ نارٍ. لأنني جُبلتُ على الوَجَل يا حبيبتي. قلبي نفسُه ضربُ نار. وحتى فوق السحاب مُهجةٌ هَمُّها مُهجتي. الخيل والليل مقصورة الدرجة الاقتصادية على إيرباص ركِبتُه لأَهْرَب، أما البيداءُ فهذا القَفْرُ المكتظ حيث مصابيحُ المركبات قَنَاً تُمزّق الهواء. ولقد وصلتُ ولكنّ خلفَ المصاريع ساديّين سَفَلة، الموتُ أهون من ضيافتهم... ليس سيرَ الليلِ وحدَه. السُرَى شوارعُ لا تؤنِسُ رَغم أعمارٍ مضت في عَرَصاتِها. وهو مشيٌ بلا وِجهة بديلٌ عن الانتظار. السُرى فِرارٌ من عِقاب خيالي حين تكونين جريمةً لا شهود لها. الاختباء خلف أسوار الحفلة خيْرٌ من الحفلةِ حقيقةً، لأن النَغَم لا يترقرق حتى يخرِق الجدار.

***

وإنّي لَنَجمٌ تهتدي بي صُحْبتي
إذا حالَ من دونِ النجوم سَحاب

مثلاً: قِرشٌ يزْدَرِد أُخطبوطاً حيث المَسيرةُ الاحتجاجية سِربٌ من السَلَمون راجعٌ إلى حيث يفقِس بيضُه في الماءِ الحُلو. مثلاً: أدباءُ يتهادوْنَ مُمْتطينَ درافيلَ مُسرَّجةً، يُنادمونَ فلاسِفةً سَكَارى على ضوء ثُعبانٍ فوسفوري. في القارب المتهالك حِرباءةٌ ظننتُها أليفة. لا تعرف إلا الجوع. ها هي تسْتطعِمُ دمي نبيذاً فوقَ أغصانِ المُرجان. تطلّعي! تحتَ عُبابٍ كَتّانيّ حيتانٌ نائمة، غَطيطُها رَدَى قارّاتٍ من المتديّنين. سُفُنٌ تنوحُ. يُطَقْطِقُ أرخبيل. وبينما القاعُ يتفصّد كائناتٍ أبشعَ من كوابيسِنا، سواحلُ تتخَضخَضُ حيث التيّارُ يحمل مُدمِناً مُتعافياً إلى المَسْبَح. مثلاً: كتيبة من عُجُولِ البحر تَشهَر هِراواتِها إذ تزحف على مَدْرَسةٍ أجنبيّة، حيث في ملعَب كرة السَلّة فريقانِ من أبناء العِزّ يتضارَبان بوحشيّة مُدهِشة. مثلاً: حنين. يرتدّ قلبي سمكةً من أن أجل أن تتشكّل الأفلاك أهراماً وقناطِرَ وسككَ حديد. لأنّ البحر ليس سوى السماء مقلوبةً يا حبيبتي. وفي جسدي العائم ألْفُ مخلوقٍ نبيل.

***

أمِطْ عنك تشبيهي بما وكأنه
فما أحد فوقي ولا أحد مثلي

وإنّ الدَرْبَ ليس الدَرب والأيامَ لا الأيام. وإنّ عَروضَ هذا الشِعرِ عُكّازٌ* ولمعتْ صَلْعةٌ كالتَلّ. هَبّ زَفير. لا أعرف منذ متى وأنا أَسري سائِقاً بمُحاذاةِ النّهر ولا طريقَ، فماذا أجلَسَ هذا الشاعرَ المغبونَ جَنْبي؟ متى بدأ حديثَه عن العشيرة؟



الذين يُخبِرونَكَ إنّ الشِعر هواءٌ في أُنوفهم، قال. ومع أني لم ألتقِ أحداً منهم كانوا يَشخَصون أمام عيني أصناماً تحتمائيّة تُصلّي لأصنامٍ أكبرَ حجماً وأقربَ إلى الأعماق. في الغَبَش الأسْفلتيّ رأيتُهم مُشاةً متبالِهين أمتَنِع بصعُوبة عن صَدْمِهم. إنني أعرفهم. أعرف الجالس جنبي شاعِراً وأعرِفُني مثله. قال: أساس قِلاعهم الرمليّة أشلاء جَسَد الشِعر تَتَرتّه أيديهم مُقَطّعاً بعدما نَزَعتْه المطاوي. لهذا هم خاصمونا. وكنتُ وأنا أستدعي الأيام الخوالي لأنفُخ مُنطاداً من الأحزان أرى السماء خلّابة ومُرحِّبة. ليس الطموحُ سوى بُعدِكِ عني. لكنّ الشاعر المغبون يؤنِسُني والمُنطاد يطفو فأُصفّق وأنا أرتفع أعلى فأعلى فوق رؤوس العشيرة.

***

عَرَفتُ اللَيالي قَبلَ ما صَنَعَت بِنا
فَلَمّا دَهَتْني لَم تَزِدني بِها عِلما

فكَوْني سائلاً لا يُصيبني بَلَل. وكوني حُزْناً لا أصبو إلى الألوان. الماءُ جَفنٌ لِجَسَدي أُغمَدُ بِلا صوتٍ حيث أَهبِط مستوياً ويائساً وظمآنَ سوادٍ. هل تعلمين أن الجَفن ليس للعين وحدَها؟ عيناي مِنشفة لجسدكِ المرتعش كطائرٍ قَنَصَه غُولٌ سارحٌ لكنّه لا يموت. إنهما رعشةُ ذلك الطائر تنثُر دَمَاً طازَجاً على خطّ الأُفُق، وهما الضوءُ يَطفِر لؤلؤاً من جبينك حين انبَلَجْتِ تُجيبينَ أربعةً وأربعين عاماً من الدُعاء. هل تعلمين أن الغِمد أيضاً جَفنُ سيْف؟ كَفّي تعانق الطائر حتى يتأوّد مُلتذّاً بينما فمي على الجُرح يكبَحُ النزيف. وجهي خريطةُ السنين مفروشةً حيث جئتِ: وطؤك أكسجين. ها هو السائل يتجمّدُ سيْفاً يُسَلُّ لطِعان غولٍ آخرَ حيث الماءُ بدلَ الهواء وطعمُك في فمي وأنا أغطِس. مع انطفاء أنوار المَسَبَح وأنفاسي تُبَقبِق إلى أعلى أتأكّد: سأموت قبلَكِ. لكنّك عُمرٌ آخرُ يا حبيبتي. وأنت مِثلي من قَبل أن تَعرفي تعرفين.

***

وإنّ رحيلاً واحداً حالَ بيْننا
وفي الموتِ من بعد الرحيل رحيل

وحملتُه ميّتاً فإذا بي أُضِلّه بيْنَ أهل الربوةِ مِن المُشَيِّعين. وكم كرِهتُ عَويلَهم وأنا أتبع أثَرَه. كانت أسفارٌ مُصْفَرّة تُطِلّ من وسْطِ رماد السجاير. كان كئيب. وفي القبو كانت مطْبَعَةٌ أثَريّة على رأسٍ عُدّة تغيير العالم. لم يُعِق بحثي أحد من أهل الربوة لكني لمْ أُصدّق صفاقَتَهم. كفّتْ ضحكاتُه فكيف لهم أنْ يواصِلوا العيشَ وإنْ دامَ النحيب؟ كيف للربوة أن توجَد أصلاً! ولقد حملتُ انتحاراً مؤجّلاً وأنا لا أدري. حملتُ وقتاً فاسداً وخِذلاناً كالأساطير. حين لم أجِدْه على شُرْفةٍ ذَهَبيّةٍ متداعيةٍ طَرَقتُها لأذوقَ شاي عشيقَتِه والعَصرُ أَلْماسٌ في عجين المياه، أيقنتُ أنّي بدونه فعلاً. نَعَم لمستُ جَمالاً زائلاً والعجوز تَحضُنني، وربما لِطَرَبٍ في بكائها سأظل ساكتاً عن الغناء. ذاك الصباح كان نحيفاً لا يكاد يُرى في لَفَّةٍ بيضاءَ على باب جامع. بدا أن الربوةَ تَشهَق من أعماقها. لم أَغفِر. انبثق في صدري مُحيطٌ.

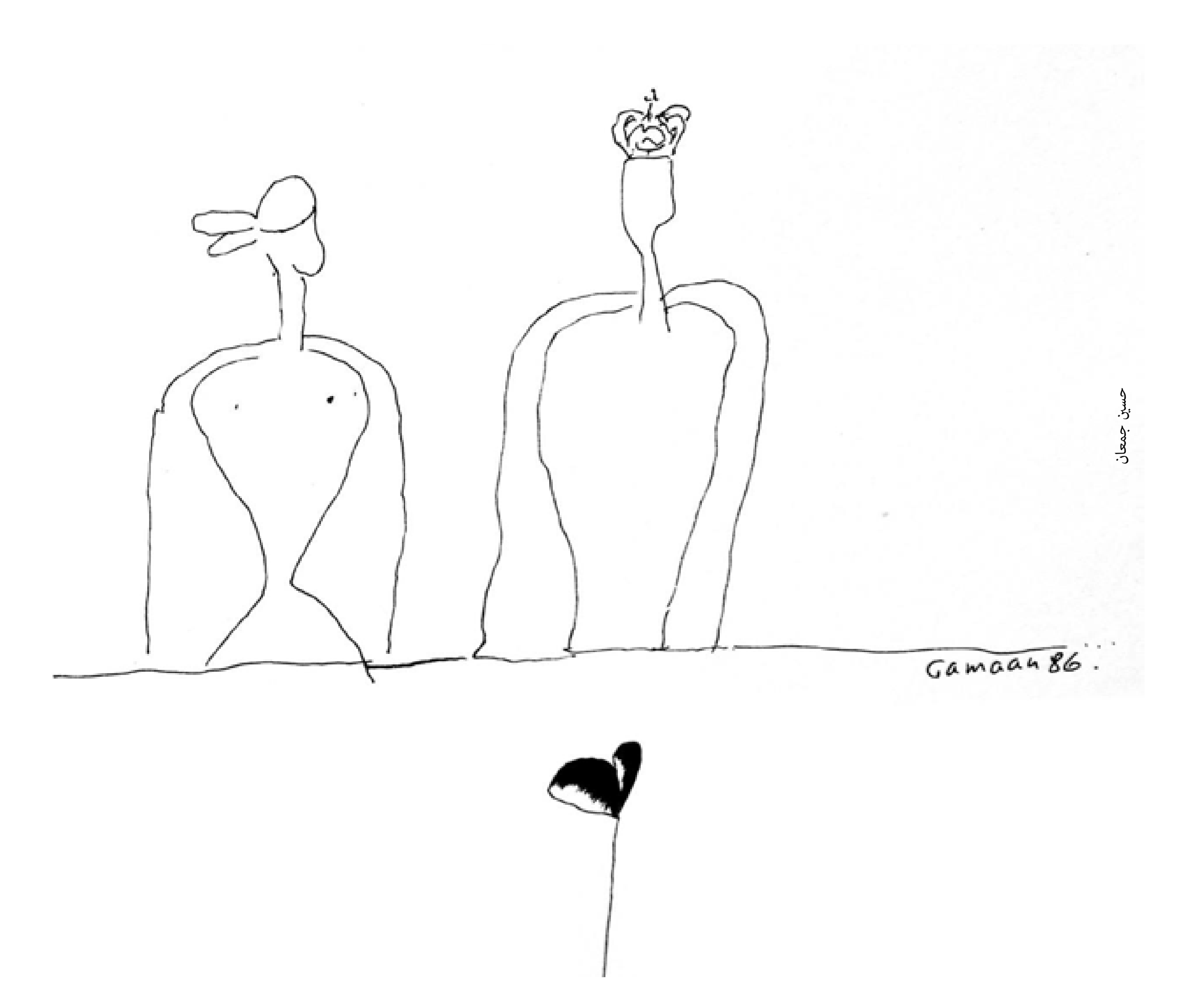
***

أزورهم وسواد الليل يَشفع لي
وأنثني وبياض الصبح يُغري بي

أنّ رجُلاً يدخُلُ مقهى وحياتُه تحتَ إبِطِه قد لا يَخرُجُ نفْسَ الرجل. هذا هو. أنّه قد ينسى حياته فوقَ مائدةٍ نحيلة، أو يخبّئها خلفَ مِخَدَّةٍ على مُتّكإ. هذا ما تعرفينه. على الجانبيْن وجوهٌ مُصمَتَةٌ كأقراصِ جَصّ، عيْني تَسُوخ في سوادِها. بل ويَحدُثُ أنّ رجلاً لا يرُومُ سوى ذابل إسبريسو وحديثاً يُبصِرُ حبيبَتَه القديمة إلهةً بيْنَ سحابتين. فجأة هكذا. غيومٌ من الصابون تُحيط بكتِفِها بينما شفتاها الضَيّقتانِ تَرسُمانِ نَفْسَ النَظرة. وقبل أنْ يُدرِك أنّ التجلّي شاشةُ إعلاناتٍ، يَعجَبُ كيف أضحتْ ذكرياتُه مخلوقاتٍ ما ورائيةً على الآفاق. رجلٌ صارتْ حبيبتُه القديمة نَجمةَ تلفزيونَ وهو يقودُ سيّارته الحقيرة وسْط أبواق القوافل. إنّ حياته لم تَعُدْ تَحتَ إبطِه. هذا المهم. في منامات الغرام كنا نتمشّى والضوءُ سادِر، كأنّ الليل يمضِغ الشمسَ فينثُر وَهَجَها رذاذاً. خَطَواتُنا متصلّة. وكان بياضُ وجهِكِ يشُف حتى صرتُ أنظرُ إليكِ فأرى الدنيا كلّها.

***

وأهدى الطريقيْن التي أتجنَب



كنوعٍ من الترفيه ربّما أو لعلّه علاجٌ نفسيّ. فلولا المياه التي تُراوِغ يديه لِتُغرِقَ البلاطَ ولِباسَه لَمَا هدأ قلبُه لدى انبلاجِ الصُبحِ في الشبابيك. شخصٌ يُغادِرُ حوْضَ المَطبخِ مُبتلّاً فإذا الخَساراتُ التي حاقَتْ بعُمرِه كلِماتٌ ذاتُ وقع. وإذا الثرْوَةُ التي خَزَنَها لأولادِه مُعجزاتٌ تَفقِسُ بين غِلافين. حتى لو عَزَفَ عن فِراخِه تُجّارُ الدواجن، ماذا عساه يَصنع بجسدٍ تملأُه الكتاكيت؟ كُلّما غَسَلَ شِحْنَةَ أكوابٍ تراكَمَ مثلُها على الفور. وفي المرايا ذِكرَياتٌ تصيح. فقط لو لم يَشرُد عن خَطّ سيْر العِير قبل خمسةٍ وعشرين عاماً... لكنّ أعماراً مرّت منذ صحِبَ الوحشَ. ومع أن الملاعِقَ في خاناتها حِذاءَ السكاكينِ وسَطحَ المَوْقِدِ الفِضّي يوحي بالصفاء، ليس ثَمّةَ شكّ. غداً في غيابه، تتشكّل الآنيةُ المُلَطّخة أشجاراً وأزهاراً وفوانيس. ترتدّ طيوراً خرافيّة تنفِض أجنحة لتُحلّق. إنها تافهة من بلاستك، لكنْ لَو تشبّثَ ببراثنها يمكن أنْ يَصِلَ إلى السماء السابعة.

شاعر وروائي من مصر
يكتب بالعربية والإنكليزية
والكتاب يصدر هذا الشهر في القاهرة



غيوم بوينس آيرس

أربع قصائد

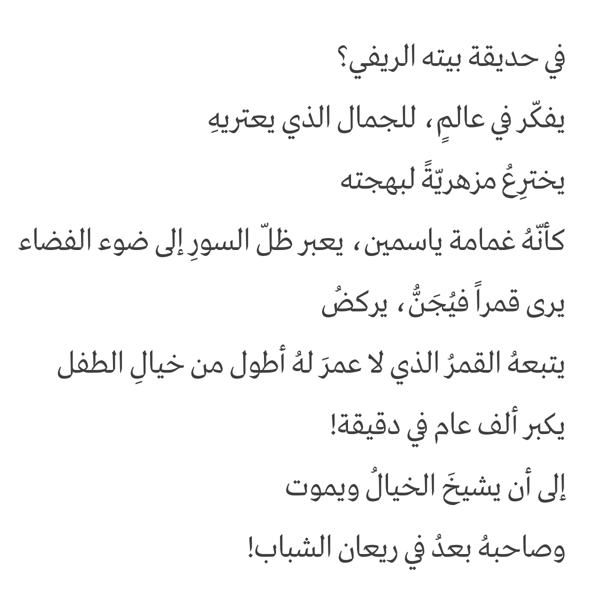
محمد محمود صارم

موتٌ ساخر

سالماً، إلى ماضيه، يعود من مات
أوسعوا جسده المُستترَ رموزاً
وأثقلوا المشهد بالطقوس
لكنه سقط من على الأكتاف
وهكذا
شق الميت صفّ الأحياء
وارتطم رأسه بالبلاطات هازئاً
بطقوسهم
كأنه فاكهة مجففة
تدحرج على السلم الصاعد إلى كلمات التأبين
وعاد إلى ماضيه
سليما من سهام النقاد
وورود المعجبين.

الطفل والقمر

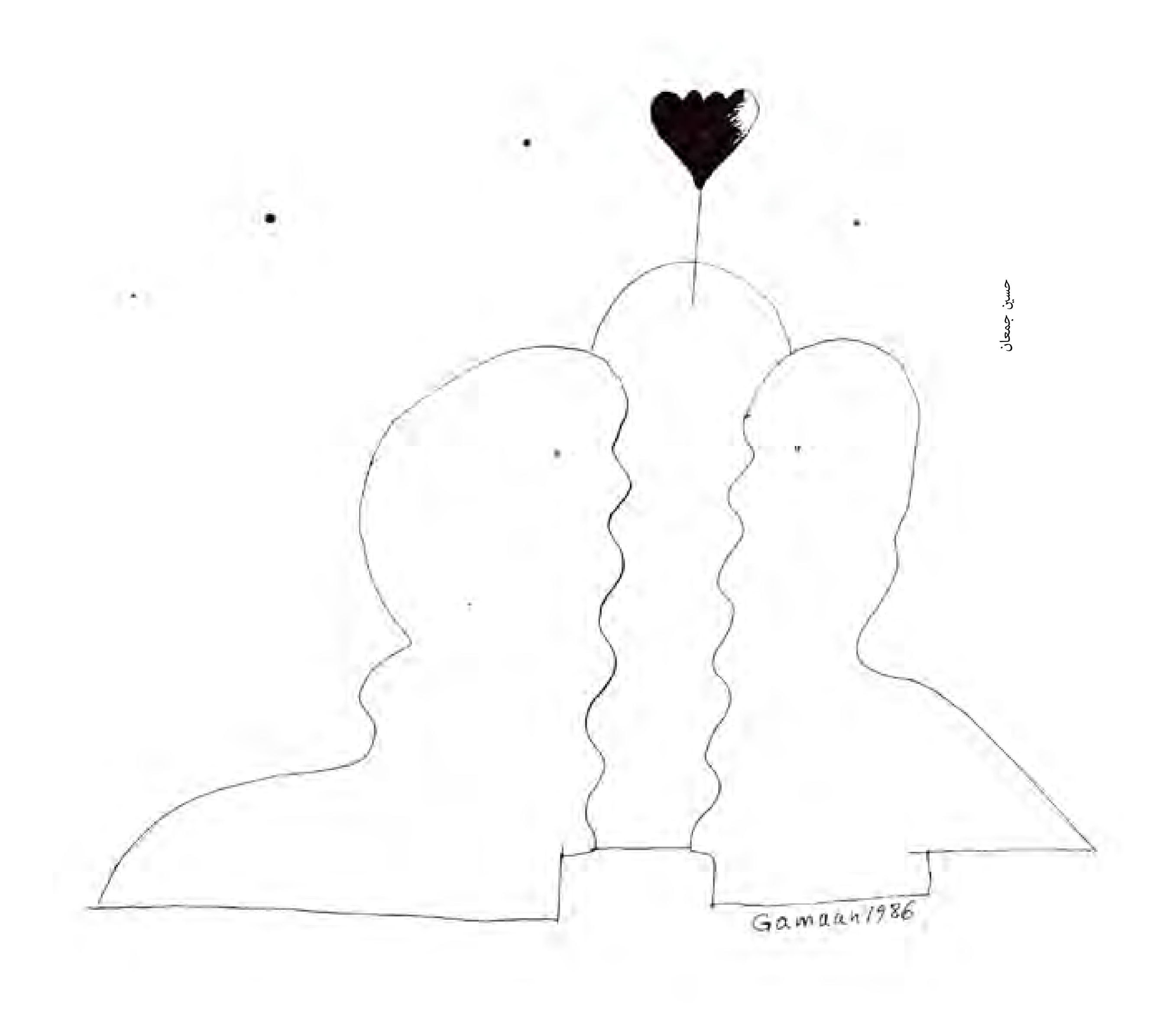
وماذا قال القمر الذي شفَّ خلفَ ستارة الليل
للطفل الذي كان يتتبّع خطوات قلبه الأولى



في حديقة بيته الريفي؟
يفكّر في عالمٍ، للجمال الذي يعتريهِ
يخترعُ مزهريّةً لبهجته
كأنّهُ غمامة ياسمين، يعبر ظلّ السورِ إلى ضوء الفضاء
يرى قمراً فيُجَنُّ، يركضُ
يتبعهُ القمرُ الذي لا عمرَ لهُ أطول من خيالِ الطفل
يكبر ألف عام في دقيقة!
إلى أن يشيخَ الخيالُ ويموت
وصاحبهُ بعدُ في ريعان الشباب!

خروج

سيخرجون من الآتي إلى الماضي
سيرجعون إلى مخاوف أجدادهم
سيقابلون أحزانهم الغامضة
سيصبح الهاجس مستهلكاً كفوط الأطفال
سيمزقون بيارق الليل بنار مخيمهم
ويتقاسمون رغيفهم إن وجد.
سيعلّمون الصخور أن تبكي معهم
أن تبكيهم



سيتناقل الهواء حكاياتهم
وينثرها في جميع الجهات
كرماد الموتى.

ليلة حافلة

حافلةً
تجولُ
في رأسي
في شوارعَ أعرفها
أو كنتُ...
كثيف كالليل ضبابُ الليل
الحياة تضِجُّ
ثرثرة وشدوٌ
وأنا في مقعدي الخلفيّ
أحصدُ الهمس،
أغفو..
وأرى.

***

(محطة أولى)
زجاج متناثر وصبيةٌ



حفاةً يتراكضون
أنوار دوريّة الشرطة حمراء زرقاء
لطّخت العيون والقلوب المرتعدة
يتناول متشرّد زجاجة الجعة الفارغة
يقذفها جهة الحافلة الطارئة على المشهد
تتكسر تحت نافذتي
أمُتَطفّل أنا أم أنّ الشوارع لي؟
اصفرارُ المصابيح المُسيَّحُ على الأسفلت أعرفه
وأعرف انحناءةَ الشجر على الجانبين
أهذه المرّة؟
نزلة جامع الأكرم؟
أم أنا في مدينة من شرق أوروبا
تتقيّأ ماضيها السوفييتي
أم في مدينةٍ لاتينية تأكل البيتزا وتحتسي الشمبانيا
على مشارف المجاعة؟

***

(محطة ثانية)

مُوحل السماءِ والخاطراتِ
أهبطُ، فالموقفُ هنا بَهيج
أُري نفسي خبايا السكون المغروس في كبد الليل
وأشباحَ ذكرياتٍ انفلَتت من مطلع تاسعة شوبرت
تستعيد أبواقُها الوطيئة صوراً ذابلة
لِما كان يبدو نَضِراً
وجميلاً إلى أقصى درجات الإيلام
أأنا في حلم أم في علم؟!
تسرقني حافلة العمل من الداخل
وتعلّقني من جديد في الخارج
على حبال اليوميّ
كقميصٍ مُتْعَبٍ من الغسيل والكيّ.

***

(محطة ثالثة)

لو علمنا بما تخبّئُه لنا اللعنات
لآخينا إخوتَنا
وانطلقنا
في خضمٍّ من الألفة
نقطف السّيَر والأحداث
من أفواه الرواة
فنحسّنها ونزيّنها بالقلائد
حتى تليق بليل الجحيم الذي ما كنا نعلم
بأنه سيُعدُّ لنا
لو علمنا بما تضمره لنا الطريق من مطبّات
لروى عنّا المسافرون
ما يُخالف قصّة الحافلة التي انقلبت برُكّابها
في كلّ فجٍّ عميق.

***

(محطة رابعة)

يفرمل السائق مكابح الحافلة على عجل
مِزاجه يفوق الصباحات المكفهرّة سوءاً
لفحات آخر الليل تتسرب من النافذة
تصفعني على الخدين
كنُحاسيّات تشايكوفسكي المحمومة
أُغلق النافذةَ، يُفتَح الباب
يصعد الضابط
يسألني عن اسمي فأجهله عمداً
ملامح صورتي ضبابية
اسمي غائم ومهنتي عائمة
محل إقامتي مجهول
يجلس الضابط بجانبي



ويضع القيد في يديّ.

***

(آخر الخط)

نعلو ونعلو في جبل المهاجرين
نقارب آخر الخط
دمشق أسطورة بالولادة
مدينة أجمل من نفسها
أأمدُّ ذراعي من النافذة لأداعب غماما يخرخر لي كالقطط؟
يهدهدني لحنٌ لزكريا
ويرقى بالحافلة إلى مصافِّ الطائرات

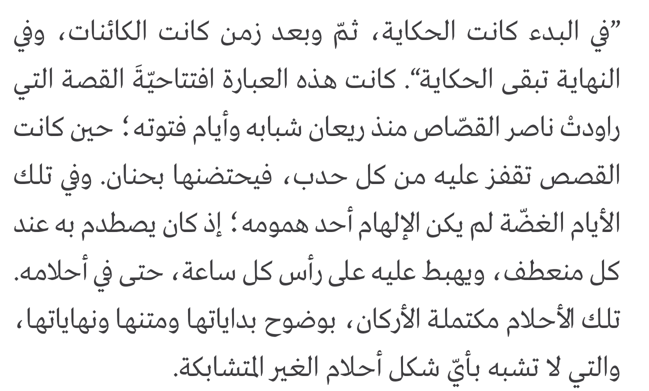
أرى الشام تبعد، نوافذَ وأبواباً
أنوارها تخبو وقلبي يغور في بئر لا قرار لها
يبلغ لحن زكريا ذروة الجواب
(غني لي شوي شوي)
علّي أرى في الليل شيئاً سوى الظلمات
حينما تطلع الشمس على خيباتنا
سأرى... قد أرى
شيئاً سوى الحافلةِ المنقلبة
والركاب الهائمين.

شاعر من سوريا مقيم في بوينس بيرس- الأرجنتين



حكاية القصة التي تأبى النهاية

عبدالرحمن عباس



”في البدء كانت الحكاية، ثمّ وبعد زمن كانت الكائنات، وفي النهاية تبقى الحكاية“. كانت هذه العبارة افتتاحيّةَ القصة التي راودتْ ناصر القصّاص منذ ريعان شبابه وأيام فتوته؛ حين كانت القصص تقفز عليه من كل حدب، فيحتضنها بحنان. وفي تلك الأيام الغضّة لم يكن الإلهام أحد همومه؛ إذ كان يصطدم به عند كل منعطف، ويهبط عليه على رأس كل ساعة، حتى في أحلامه. تلك الأحلام مكتملة الأركان، بوضوح بداياتها ومتنها ونهاياتها، والتي لا تشبه بأيّ شكل أحلام الغير المتشابكة.

ورغم أنّه من النادر أن يكون لأحد من اسمه نصيب، فقد كان لناصر القصّاص من اسمه كلّ النصيب. ربما من قبيل الصدفة المحضة أن يُضفي لقب العائلة على ناصر فِعْلَ القصِّ، لكن على كل حال فقد كان لوقع اسمه صدًى مميّزٌ وجميل، وكان مُعبّرًا بالضبط عن هويته. ومن فرط التصاق سيرته بالقصص كان البعض يظنون أنّ القصّاص لقبٌ يشهد على باعه في القصّة، ولم يخطر في بال أولئك إطلاقًا أن يكون ذلك جزءًا من اسمه.

بدأت موهبة ناصر بالظهور في سنٍ صغيرة، وحين بلغ العشرين من عمره كان قد كتب أكثر من مائة قصة، وعلى غزارة إنتاجه فقد كان مُجيدًا لدرجة تثير الدهشة، وتُقارب الكمال. جميع من قرأوا قصصه شدّهم فيها شيءٌ خفيّ عصيّ على الفهم، كانت تُدوِّخ قارئها بسحر أخّاذ، ومثل تلك الأحلام الغريبة التي يراها المرء في سن الثالثة أو الرابعة وتبقى عصيّة على النسيان، كانت قصصه تبقى عالقة في ذهن القارئ إلى الأبد. الغريب في الأمر أنّها حكايات مثل كل الحكايات، مكتوبة بنمط عادي وبلغة تكاد تكون عادية، لكنها لا تخلو أبدًا من الدهشة. وكان ناصر يعزو ذلك إلى الحظّ فقط، فقد اعتقد متيقنًا أنّ للقصص حظوظا مختلفة في الحياة ترفعها أو تحطّ من شأنها، مثل البشر. واعتقاده هذا أحد اعتقادات عديدة ومتطرفة كان يؤمن بها فيما يخصّ القصص؛ أولها هو أنّه كان يؤمن أنّ القصص حيّة، تتنفس مثل كل كائن حي، تعيش في عالم موازٍ للعالم الواقعي، تُولَد وتكبر وتموت، تحلم وتتطوّر، تتزاوج وتنتج أجيالًا جديدة تختلف عن أسلافها، ترهن أمرها للقدر كما تسعى للخلود، تفرح وتحزن، تُصِيبُ وتَخِيب، تنال أو لا تنال، فيها السعيد وفيها التعيس، ومثلنا يُقلقها وجودها وتبحث عن المعنى من الحياة وتخاف الفناء والنسيان.

لعل أكثر ما يُحيّر بشأن قصص ناصر القصّاص ينبع من كونها ترتبط به بطريقة ما، وأنّها مكتوبة بواسطته، فالرجل بحدّ ذاته لغزٌ مُحيّر. الذين عاشروه كانوا يعتقدون أنّ به لوثةً من الجنون؛ ذلك أنّه يتفوّه بأشياء غريبة وأحيانًا بلا معنى، علاوة على أنه كان دائم الشرود، كما لو أنّه يعيش حياة غير الحياة التي يعرفونها ويرى عالمًا غير الذي يرونه. غير أنّه لم يشعر مطلقًا باختلافه الذي يقول به كل من حوله، كان يعلم أنّ له حياة واحدة سيعيشها، وكان راضيًا تمامًا عنها.

لقد كان لناصر القصّاص سيرة أدبية ناصعة يحلم بها كل الكُتّاب، فقد لاقت قصصه رواجًا واسعًا بين القُرّاء، واستحسنها النُقّاد، وحتى ذلك النوع من النُقّاد الذين يلمحون القبح في ناصية الجمال لم يستطيعوا أن يكتبوا بسوء عن إنتاجه الأدبي الغزير فالتجأوا إلى نقد شخصِه الغريب المتعالي. معظم المثقفين والكُتّاب والشعراء لم يحبّوه رغم استحسانهم لأعماله، وسبب ذلك عزوفه عن الوسط الثقافي، إذ كان منطويًا على نفسه، لا تجمعه علاقات شخصية بالفاعلين في الوسط الثقافي، لا يحضر ندواتهم، لا يلتقي بهم في صوالينهم الثقافية، لا يتابع أخبارهم ولا يحتفي بإنتاجاتهم. بل إنّه كان يرفض الأضواء التي تفرضها جلسات توقيع الكتب واللقاءات والحوارات، ويتغيّب عنها. حتى ناشره لم يكن يلتقي به، كان فقط يكتفي بالجلوس إلى نفسه وتأمُّل الفراغ والكتابة ثم الكتابة.

كتب القصّاص خلال ثلاثين سنة ما يربو على ألف قصة، بعضها حملته الكتب، وبعضها آثر أن يحتفظ به لنفسه لا لسبب سوى لإحساسه بأنّ قدرًا ما يربطه بها. كان دومًا في حالة تداع، ازدحمت كل أيامه بالقصص التي تُكتَبُ أو تنتظر الكتابة أو تتشكّل. في البداية كانت الكتابة صعبةً بعض الشيء، تستهلك طاقته وتحبسه في تعاسة وبؤس شديدين، لكن وبعد مرور فترة صارت الكتابة عنده عادة سهلة القياد. لم يكن له طقس معين ولا مكان معين، كان يكتب في أيّ مكان وأيّ زمان، في الورق أو في الأرض. أغرب طرق الكتابة التي مارسها كانت الكتابة الذهنية، حين يُشكّل القصة ويسردها في ذهنه، ويحتفظ بها هناك مستفيدًا من ذاكرته الفولاذية التي لا تفلت منها أيّ ذكرى مهما بدت تافهة. ورغم أنّ الأمر غير قابل للتصديق إلّا أنّه لم يكن مستحيلًا بالنسبة إلى شخص مثل ناصر أن يحتفظ بركن بعيد في ذاكرته يخزّن فيه قصصًا بحالها، من العنوان إلى النهاية!

حطّم ناصر - بغير قصد - كل القيود المفروضة على الشكل، وخالف كل النصائح التي تقول بأنّ على الكاتب أن يقرأ ألف كلمة



زينة سليم مصطفى

قبل أن يكتب كلمة واحدة، لم يكن يقرأ إلّا ما ندر، ولم يحاول يومًا أن يبحث عن طرق تدريب على الكتابة. إلّا أنّه كان عبقريًا في اختلاق القصص ومتمكنًا من أدواته بصورة تأخذ الألباب، سرده كان يسحب القارئ إلى عالم آخر لما فيه من تشويق يبعث على القشعريرة وإن كان يحكي عن أكثر الأمور رتابة. وفضلًا عن مهارته الفائقة في رسم شخصيات خالدة وبناء حوارات لا تنسى، امتلك ناصر القصّاص خاصية استثنائية تجعل القارئ يعيش تجربة مختلفة. فعندما يقرأ قصة تعتمد على الفلاش باك يشعر القارئ بأنّه عاد بالزمن إلى الماضي بالفعل، وحين يكتب ناصر عن البحر يكون بإمكان القارئ أن يشمّ نسائم البحر ويسمع تلاطم أمواجه ويرى أمامه المد والجزر يلاعبان رمل الشاطئ. كان لناصر تلك القدرة العجيبة على التلاعب باللغة، في فعل أقرب ما يكون إلى معجزة.

المدهش أكثر من القصص نفسها هو ارتباطها بالواقع والأحداث الغريبة التي تزامن كتابتها. حدث مرّة أن كتب عن رجل يدعى شادي القطّان ليكتشف بعد فترة طويلة أنّ الرجل حقيقي وله شخصية تماثل الشخصية المُتخيّلة حدّ التطابق. وفي مرّة كتب عن موت مأساوي لفتاة شابة، عرف بعد أيام أنه حدث بكل تفاصيله. ومرةً بعد أخرى كانت حكاياته قد حدثت بالفعل أو تحدث فيما بعد. كان ناصر يرى الأمر عاديًا لاعتقاده أنّ بين الواقع والخيال تماس يمتد أكثر مما قد يتخيله عقلٌ بشري.

بعد وقت قصير من أولى كتاباته لم يعد ناصر يستصعب الكتابة بالمرة، تلاشت همومه التي كانت تنغّص عليه في بداياته، فلم يعد يحتار في كيفية بداية القصة أو في اختيار الأسلوب المناسب لسردها، ثم اختفت الشكوك التي كانت تصيبه فيما يتعلّق بأفكار القصص وجدارتها بأن تكتب. كل هموم الصغار تلك فارقته إلى الأبد، إذ اتحد كيانه مع الكتابة، فصار يكتب كما يتنفس، بلا وعي. كان الأمر عنده بسلاسة جريان مياه الأنهار، وسهولة رفع الذراع، شيءٌ تلقائي لا يحتاج كثير تفكير أو جهد.

كانت القصص مطواعة بين يدي ناصر، يُشكّلها كيف يشاء، وقتما شاء، أو ذلك ما كان يعتقده معظم أوقاته. حتى تأتي اللحظة التي تضيع فيها ثقته هذه في مهبّ الريح، عندما يتذكّر تلك القصة الوحيدة التي استعصت عليه طوال مسيرته الكتابية رغم شعوره برغبة مفرطة في الفراغ منها. كان قد احتفظ بفكرتها في ذاكرته لسنوات طويلة، لكنها لم تكن واضحة المعالم، كانت تهرب من ذهنه كلما عصف ذهنه ليكتبها، ما دفعه للندم على قبوله بها من المقام الأول، لكنه على كل حال ما كان له أن يرفض قصة تأتيه منكسرة. ولأنه كان يعتقد أنّ القصص تختار أصحابها فقد كان يعلم أن تلك القصة اختارته لسبب وجيه، وكان يعلم أنها رُفِضت مرارًا وتكرارًا. كان يعلم أنّها خطرت لكُتّاب متعددين، في أزمان مختلفة، منهم المبتدئون والمغمورون والعظماء، معظمهم لم يمتلكوا الجرأة لكتابتها. القلة القليلة التي خاطرت بقبولها كانوا يصابون بالمرض أو يختطفهم الموت أو يفقدون عقولهم قبل أن يخطّوا سطرًا وحيدًا منها. كيف عرف بذلك؟ هو نفسه لا يعلم. كان يعطف عليها، ويشعر بحزنها، ويرجو ألا يضيع أملها فيه سدى. حين قبل بها كان شابًا يافعًا مفتونًا بالخيال مزهوًا بقدرته على انتزاع الحكايات من كل شيء. وقتها كان يعرف أنها في عالمها تدعى القصة الملعونة، لكنه كان يؤمن بحقّ القصص في أن تُكتب وتعيش وتُخَلّد.

بدأت حكايته مع القصة الملعونة منذ اليوم الأول، شرع في كتابتها قبل أن تتبلوّر في ذهنه، كتب على عجالة "في البدء كانت الحكاية، ثمّ وبعد زمن كانت الكائنات، وفي النهاية تبقى الحكاية"، ثم توقف. تطلّب الأمر منه سنوات عديدة ليتمكن من إضافة كلمة أخرى، وكان كلما خطّ كلمة سارع بمحوها. كان يجلس لساعات طِوال في محاولة لسبر أغوار هذه القصة الغريبة، لكن شيئًا لم يتغيّر. كتب المئات قبلها، ثمّ مئات بعدها، إلّا أنّه عجز عن أن يأتي ببضعة سطور منها.

لقد كان ناصر يعلم من واقع خبرته أنّ القصص مثل الأجنّة؛ ينبغي أن تكمل حملها بلا نقصان أو زيادة، وإلّا خرجت ميتة أو غير مكتملة سرعان ما تموت. لذلك لم يكن يستعجل قصصه، ولم يكن يدع الفترة تطول فتهرب القصص من بين يديه كما يهرب الماء فلا يبقى منه سوى البلل. كان يعي أن تلك القصة مختلفة، فهي الوحيدة التي أتعبته لسنوات وجعلت منه شخصًا غريبًا. كان كلما مضى فيها لا يجد نهاية لها فيمحوها ويعيد كتابتها من جديد. بعد سنوات تملّكه الخوف منها، وصار الضيقُ ملازمًا له، وكان يحسّ بضآلته أمامها رغم إنتاجه الغزير والفريد عداها. في شبابه كان يشعر بأنّ المستحيل كلمة وجدت لنثبت عدم وجودها، لكنه وبعد أن كبر لامس استحالة إكمال تلك القصة الملعونة، وزاد من همّه أنّ ذاكرته خذلته في النهاية، ومخيلته بدأت في الانحسار، وشيئًا فشيئًا كان الخيط الذي يربطه بعالم القصص يصير أوهن. بعد بلوغه الستين قرّر أن يتخلّى عن تلك القصة، بيد أنّها تشبثت به وتابعته مثل ظلّه، فصارت تلاحقه في أحلامه ويقظته. وحتى ملاذه الوحيد الذي كان يشغل به نفسه صار بلا فائدة، إذ صارت القصة الملعونة تزاحمه وتجثم على صدره أثناء هروبه بكتابة قصص غيرها.



زينة سليم مصطفى

بمرور الأيام وبعد كثير من التفكير والتأمُّل، وشيئًا فشيئًا تحوّلت الرغبة في إكمالها إلى احتياج، ثم إلى سبب مقنع للحياة. وأخيرًا توقف عن كراهيته التي امتلأ بها قبل ذلك، وعاد إليه الإيمان أن كل شيء يحدث بسبب ولسبب. أقنع نفسه بأنّه لم يستعجل حين قبل بها، وأنّه لم يكن مثل الكلبة تتعجّل الولادة لتلد جروًا أعمى، كما كان يقول عن نفسه.

في تلك الأثناء اختفى ناصر القصّاص من الساحة، وتوقّف عن النشر. كان قد كرّس ما بقي من حياته ليكمل تلك القصة التي رافقته طول عمره. كان يجلس في الصباح والمساء محاولًا إكمالها، يحمل أوراقه طوال اليوم وفي أيّ مكان يذهب إليه.

كان يشعر بضرورة حثيثة في إكمالها قبل أن يموت. حتى اهتدى مرّةً إلى كتابة قصته معها، ومن وقائعها عرف أنّ القصة التي تأبى النهاية هي قصة الحياة والموت وتداخلاتهما؛ قصة الواقع والخيال، هي القدر الحتمي، والمصير المشترك، والحبل السري الذي يربط القصص بالكُتّاب.

اختفى ناصر القصّاص وخلّف وراءه آلاف القصص الخالدة، وقصة وحيدة غير مكتملة. لكن قبل أن يمضي إلى ما مضى إليه عرف ناصر ما عجز عن فهمه لحياة كاملة؛ أنّ القصة التي تأبى النهاية هي قصّة مكتملة، تحكي بالضرورة عنه وعن كل شيء.

كتبت الصحف والمجلات الثقافية عن الظهور الأخير لظاهرة أدبية خالدة؛ ناصر القصّاص الذي كان بعيدًا عن الأضواء طول حياته ترك قصةً أخيرة من غير عنوان تحكي عنه وتسرد جزءًا من سيرته، في خاتمتها ذكر القصّاص أعظم قصة كتبها طوال حياته، أخذت منه عمرًا كتابيًا كاملًا ليكتبها، كانت موسومة بـ"حياة"، تكوّنت من ثلاث عشرة كلمة فقط، تقول بلغة حميمة "في البدء كانت الحكاية، ثمّ وبعد زمن كانت الكائنات، وفي النهاية تبقى الحكاية". تحت عنوان "القصة التي تأبى النهاية" نُشِرَتْ قصة ناصر القصّاص الأخيرة، في إشارة إلى أن ناصر هو ذاته قصة تأبى أن تكون لها نهاية.

كاتب من السودان



ملف

محمد ديب

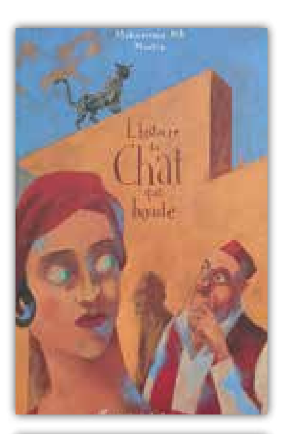
قصائد ومقالات

تنشر «الجديد» هذا الملف احتفاء بالجهد الكبير الذي الكاتب والشاعر ميلود حكيم في ترجمة الأعمال الشعرية الكاملة لمحمد ديب الذي عرف أكثر ما عرف ككاتب روائي بالفرنسية، لكن بصدور أعماله الشعرية مترجمة للمرة الأولى إلى العربية، إنما يفتح الباب واسعاً على التجربة الريادية لمحمد ديب شاعرا مجيداً.

هنا في هذا الملف ثلاث مقالات تعرف بشعرية محمد ديب لكل من لويس اراغونن ميلود حكيم، حبيب طنغور.

شارك في إعداد الملف

يسرى اركيلة، أبو بكر زمال



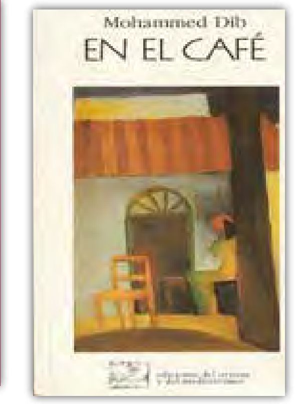














الألم يولّد الغناء

"هل أستطيع بِعَيْنَيَّ الفرنْسِيَّتَيْن أن أُدْرِكَ ولادة الشّعر الجزائري؟".

لويس أراغون

من الألم يولد الغناء. في البدء يكون الإنسان مُنْدَهِشًا من نفسه. ثُمَّ كي يتعرّف أكثر عليها فإنّه يُثَبِّتُ المرآة بشكلٍ أحسن في يده. وبعد أن يقارِنَ العالم وعبارته، فإنّه إذا تابع مُسْتَخْدِمًا هذه الأداة المُعْطاة، لنْ يجد مِن جديد كما في اللّحظة الأولى سوى ما ينبثقُ من حنجرتهِ. وسيسْمع طويلا صوت مَوْتِ الأعماق هذا.

أن نختار… هل نختار هذا العبور لِثَباتِ القلب، أو هذا الألم الّذي يجعل العينين مجنُونتين؟ لا أعرف هل نغني لنُخَفّف عنّا، ونُهَدِّئَ فينا شُعْلَةً ما. لكنْ لماذا نغنّي هذا الشّيْءَ، وليس شيئًا آخرَ؟ هنا يكمن السّؤال المُرْعب للشّاعر أمام نفسه، هذه المرآة الدّاخليّة. ثُمَّ يأْتي القرار، وإنّه دائما خطيرٌ مثل المُفْتَرَقِ الّذي تنْخَرِطُ فيه الحياة، ستكون نجّارًا أو طبيبًا. وفي كلِّ قصيدةٍ، كان عليّ أن أقول هذا، وليس ذاك.

إنّ ما هو دراميٌّ في كلّ هذا، هو أنّها ليست كوميديا نَلعَبُها. نحن لا نتَزَيَّا بِبَدْلَةٍ، أو على الأقلّ لن نستطيع أن ننزع هذا اللّباس المُنَفِّر أبدًا عن الجِلْدِ. إنّ هذا الحُلْمَ سيكون مَعْروضًا في بهارِجِهِ على السّاحة العموميّة. اللُّعْبَةُ ستتوقّفُ عن كَوْنِها لُعْبَةً. ومن يتكلَّمُ ليس وحيدًا. هناك العالم أمامه، مثل قاضٍ. وأنا موجود في العالم، فماذا أفعل فيه؟

أتَخَيَّلُ محمد ديب كما أراه أنا. إذ كيف لي أن أتعامل معه بشكل آخر؟ هل أستطيع بِعَيْنَيَّ الفرنْسِيَّتَيْن أن أُدْرِكَ ولادة الشّعر الجزائري؟ إنّ الرّواية، دائما، والحكاية، والقصّة، تُشْبِهُ دَعْوَةً لِلسّفر: أدخل مع المؤلّف في جزائره المجهولة. لكن القصيدة؟ هي بالضّرورة إيحائِيَّةٌ، مشحونةٌ بِطاقَةٍ غريبَةٍ، بكُلِّ ما يَفْتَرِضُهُ اقتصادُ الكلمات عن واقِعٍ يتقَاسَمُهُ الشّاعرُ مع آخرين غيري. أفَاجِئُ حِوارَهُمْ، حركاتِهم الأليفة بالنّسْبَةِ إليهم والتي تختصر الكثير، وأنا غريبٌ داخل هذا السّرّ الجماعيّ. الغريب في الأمر هو أنّني لا أجِدُني هنا أمام شِعْرٍ مُتَرْجَمٍ، فالكلمات هي كلماتُنا، بل هي كلماتي. هذا الإنسان من بلاد لا علاقة لها بأشْجار نافِذتي، وأرصفة أنهاري، وأحجار كاتدرائيّاتنا، يتكلّمُ بكلمات فيُّون وبيغي. ويلوح هنا بلا رَيْبٍ مظهر أساسيٌّ من المأساة الجزائريّة، حيث إنّ بعض الناس عندنا ما يزالون يُبْدُون رأيهم فيها بِنوعٍ من الاستخفاف، في الوقت نفسه الذي يكون فيه التعبير في أعلى مستوى، عند أولئك الّذين يعتبرون الوفاء لشعبهم هو لغتُهم، للوصول إلى ما يُفْلِتُ من التّحليل، لِلتّعبير عن ما لا يمكن تحديده، هذا الفرنسيّ، الكلافوسان المُعَدّل جيّدًا، الآلة الموسيقية لضفاف "اللَوار"، هذه اللهجة الّتي هي أيضًا لهجة الجنود في اللّيل، ومعجم التّمشيط، وتفسير التّعذيب والجوع. ذات يوم رُبّما ستُوزن هذه الأشياء. والقصائد الّتي بين أيدينا ستكون ثقيلةً مثل فواكه في كفّة ميزان فرنسا!

أتخَيّلُ محمد ديب… في الوقت الّذي لم تعد فيه من قيمة لكل ما كان يُشَكِّلُ الحياة، والانسجام، وموسيقى القلب والرّوح، عندما تتوقّفُ العلاقات الإنسانية عن كونها هذا التبادل لِتتحَوّل إلى اسْتعباد في أيّام الحرب، وخضوع الإنسان للآلة الّتي لا ترحم، عندما تُصْبِحُ الجريمة هي القانون، والخير يُقَرِّرُهُ الآخرون، يتساءلُ الشّاعر عن غنائه. هل يصْمتُ؟ أم سيُخْضِعُ ذلك أيضًا لأمر العسكريّ؟ كان عُمري اثنان وأربعون سنة في 1939، وإجابتي عن هذا السّؤال كان اسمها " انْسحاقُ القلب". رُبّما ابْتداءً من هناك أستطيع فَهْمَ شاعر "الظّلّ الحارس"، انْطلاقًا من إقاماته المُؤَقّتة في "كْرُوي -سُور- أورك" حيث يُمكِن أن أتتبَّعَهُ في أوراس الكلمات هذا، عبر تلاله اليابسة الأعشاب والمُشْتعلة…

غريبٌ بلدي حيث الكثير

من العواصف تتحرّر…

في ساعة التحوّلات العميقة هذه، يجد بشرٌ حينئذ في أنفسهم النبرات اللاّمُتَوَقَّعة لِلضّياء الخارجي. عندئذ، في وسط الحركات الآلية لنشاط ظاهر، كنتُ أجد أنا معنى القواعد المنسيّة، والمذاق المُعَقَّدَ لِلغة، والمفعول الإلكتروني للقوافي. آنئذ، يأتيني في شكل أغانٍ، الصّدى البعيد للخرافات، والتاريخ، وأساطير الحبّ والموت، هكذا "طروادة" و"مدريد"، وزهرة عسل العشاق، و"تْريسْتان" الّذي كان يدّعي الجنون، و"إلْيُنُور الأكيطانية"… يأتيني عبر جدليةٍ لِلفكر حيث كلُّ ما كان هُرُوبًا من الواقِع صار يخدم الآن الواقع الممنوع. لا أحد يستطيع سنة 1960 أن يمنع الشّاعر الجزائري، عندما يقول الأوراس، من أن تكون في عينيه الصُّورُ الّتي يتضَمَّنُها ذلك. ومهما كانت براعة القوانين، لا يمكن حينئذ قَمْعَ هذا الحزن، إذ هذا الحزن لا يُهْزم.

وكما أنّ من الغرابة أن يتشكّل الكلام الّذي يتكَلَّمُهُ "باسكال" و" دوفالمور" في شفتيه اللّتين من وراء البحار، فإنّه لَغريبٌ أيضا أن يكون، في عينيه اللّتين لهما لون عنب العتاب، مشهد المنفى المُفاجئ بالنسبة له، أليفا بشكل طبيعي بالنسبة لي، ويتزاوج مع العَروضِ الإسْكنْدريّ:

كمْ أنتِ مريرَةٌ عليَّ يا مساءات باريس العذبة!

لهذا الكتاب مصراعان ينْفَتِحُ أحدهما على الجزائر، والآخر لِنقل على أوروبا، "أَنْفير"، "بُوردو"، "باريس"… يلزم رُبّما أنْ نكونَ ذَرَعْنا هذه الشوارع، وعبرنا ضفاف أنهار إقليمنا لنعود إلى القصائد الأولى من جديد حيث:

أزهر النعناع الجديد…

والتّينةُ أثْمَرَتْ…

كي نفهمها بكلّ حنينِ مَنْ يَعْتَبِرُ باريس المظلمة جحيما، وكي نستعيدها مع هذا الرّفيق الّذي التقيناه في مدننا. وأشعر فجأة أنّه لم يعد غريبا بالنّسبة لي، ليس بسبب الكلمات الّتي نشتَرِكُ فيها، ولكن بسبب الرّؤيةِ، وهذا النّوع من الإشراقات بالمعنى

باية محي الدين



الرّامبَوِيّ، الّتي يستضيفُني من خلالها عنده، إنّه يمنحني حفاوة ضيافة دَوَّارِهِ، وأحسّ أنني لم أعد غريبا إطلاقًا حين يقول أمامي ما هو طبيعي بالنّسبة له:

مطرٌ شاحبٌ جدًّا
يُحْرِقُ كُلَّ الحدائق،
أيّها الطاووس النّائم هل آن الأوانُ؟

انْتابني أحيانا أمام لوحات الرّسّامين هذا الإحساس بانْجِلاء العتمة، - العتمة من النّظرة الأولى - بالرّجوع: ربّما لرُؤْيَتِها في الاتّجاه الآخر، كما نقول عن قُماش لوحةٍ، حيث يغْلَقُ فَجْأةً الضّياء. إنّ هذه القصائد كُتِبَتْ لِلشّمْسِ الحارة لأفريقيا، وكان يَلْزَمُها هذه الجدران السميكة، والبلاطات حيث لا يُسْمَعُ تمامًا وقْعُ الخُطى. تخيَّلوا كلمة حديقَةٍ مثلاً، عندما تَجْمعون صُوَرَكُمْ الخاصّة بكم، كيف تشير إلى شيء آخر غير هذه الأزهار المغاربيّة، واللاّمُبالاة بِالماء عندما نبتعد عن الصّحراء.

أتوَقَّفُ عند هذا الشُّعُور بالتَلَصُّصِ الغريب على عتبة هذا الإنسان، وفي مدخل عالَمِهِ، أين تنْضُجُ الأشْياء بِطريقَةٍ مُخْتلِفَةٍ، وأسمعه يقول:

الكلماتُ الّتي أحملُ
على لساني هي
بُشْرى غريبةٌ...

ولست مُتأكّدًا فِعْلاً أنّني أسْمعه، أنَّ من حقّي أن أسمعه، وتُدْهِشُني هذه الحفاوة من طرفه، الّتي تَتْرُكني أدخلُ في حميميّة بيْتٍ أُحِسُّ أنّني سأُدَنِّسُهُ.

آه يا محمّد، لماذا هذه الثّقَةُ بينك وبيني؟ وهل لدينا ما يُفَرِّقُنا؟ ويبْتَسِمُ لِلمرَّةِ الأولى، ويُجيبني بقصيدته الأقصر: "المُسْتقبل...".

ترجمة ميلود حكيم



تجربتي مع محمد ديب

ميلود حكيم

ما كتبه محمد ديب طيلة مساره الإبداعي يُرَسِّخ فكرة جوهرية عن الانخراط الكلّي والشامل في تجربة وجودية تستغرق الكاتب وتستنفده عبر عملية خطف طويلة، لتحوّله إلى كائن يقف بين هاويتين، ويلتبس وجوده الحقيقي بوجوده التخييلي، حيث الانصهار التام بين الذات وامتداداتها المتجذّرة في تربة القول، وبين شخوص المبدع وأقنعته والعوالم والكائنات التي يخلقها، إذ لا نستطيع الفصل بين الإنسان محمّد ديب وبين نصوصه التي تمثّل شهادته المحرقة عن عبوره في هذا العالم، وعن تأويله لحيثياته من خلال إبداع مُتَطَلِّب وعميق امتدّ سنوات طويلة، عاشها الكاتب متنقّلا في الجغرافيات الحقيقية والمتخيَّلة.

إذا كان محمد ديب معروفا أكثر كروائي، فإنه شاعر في الأصل، يقول "أنا في الأساس شاعر، ومن الشعر جئت إلى الرواية، لا العكس". فالنّصوص الأولى التي كتبها كانت شعرية، وعالمه الّذي أسّسه عبر السرد هو في جوهره شعريٌّ، أي إنّ مقاربته للعالم، وحساسيّته الأوّلية هي شعرية، لكن حدث نوع من النسيان لمحمد ديب شاعرا، نسيان ساهمت فيه الحالة العامّة للتلقّي الذي يستسلم للسهولة التي تخطئ عادة في ضيافة الأعمال المقيمة في التخوم.

خطر على الشعر

ويمكن أن نقول عن تجربة ديب الشعرية، ما قاله بارنار نويل عن جورج باطاي شاعرًا "ظلّ العمل الشعري لجورج باطاي مُهْمَلاً، لا لأنّ الجودة تنقصه، بل لأنّه يمثّل بكلّ تأكيد خطرًا على الشعر. فهذا العمل لا يعترض في الشعر فقط على الطرائق، إنّه يمزّقها، يُلَطِّخُها أو يجعلها عُرْضَةً للسخرية" (1).

هذا البُعْدُ المُدَمِّرُ للشعر، والذاهب به، عبر التجريب إلى مراجعة مستمرة لتعريفاته ومواضعات مقاربته، هو ما يميّز اشتغال محمد ديب الشعري الذي لا يستقر على حال أو شكل أو تصور، بل يخاطر بترحيل متواصل للكتابة، بعيدا عن القبول بأيّ مهادنة أو استراحة تفقده حريّة المساءلة الملحّة والكيانيّة بانخراط جذري، يجعل من التجربة سفرا لا ينتهي، ومسارا لا يعد بالوصول.

الشعر هو دائما شيء آخر، ويأتي من مكان آخر، حيث لا ينتظره أحد إذ "لا وجود للشعر، هناك فقط شعراء وقصائد، حسب ما أراه، إن كنتُ وضّحت فكرتي بما يكفي. هي طريقة للقول إن على الشعرية، وليس الشعر، أن تُعيد تعريف نفسها كلّ مرّةٍ مع كل شاعر، ومرّاتٍ عديدة بعدد الشعراء والقصائد" (2).

هذا التصوّر للشّعر يخرجنا من الحدود المتوارثة لما سُمِّيَ شعرا، إلى أفق الكتابة المفتوحة، والتجريب المتواصل، ويمنح للشاعر حرية أن يفتح مسالك جديدة، ويوجّه بوصلته إلى ما يبقى مدهشا. هذا خيار محمد ديب الذي غامر فيه من ديوان إلى آخر، ومن رواية إلى أخرى، محتفيا بحضور الذات وتحولاتها.

الكتابة هنا حفر دؤوب في تجليات العالم، واختبار محموم لمحاولة إيصال رؤية الشاعر دائما إلى ضفاف جديدة.. عالم محمد ديب لا يجد كماله إلا في كتابة رحّالة، لا تقيم. تتنوّع تمظهراتها وتتعدد زوايا النظر وموشورات الالتقاط، وتبقى الأقانيم المؤسسة هي ذاتها، ملتبسة بحضور الحب والموت، والتصوف والمرأة التي تُؤَثِّثُ الوجود.

يبقى العطش قائما، وإذ تلوح من الضفاف الموحشة للجنون والغياب والموت علامات الضياع، تترسّخ فكرة الفقد، وتتحوّل التسمية إلى تعويذة، والكائن إلى أثر، لا تبقى سوى أسئلته وحيرته، حيث الصحراء باتساعها المرعب وازدحامها بالرموز، وفراغها المهيب، أين تتصادى الأصوات نابتة في شقوق الصمت ومستبسلة في مقاومة الزوال والتلاشي.


باية محي الدين

إنّ المعنى المتشظّي تتمّ مطاردته باللعثمة حينا، وبالعجز عن منح الحروف والكلمات دلالاتها، وبالمجازفة بإزاحات حادة للكلام إلى تخوم الهرمسية والغموض من خلال صياغات خيميائية تشفّ لتنحت قواما لدنا ولدنيًّا، لا تسعه الجملة التي تتقشّف وتزهد، مكتفية بالتلميح والإشارة. وهنا تنبع الكثافة من تكثير الجسد وفتح حواسه كلها على تشرُّب فاتن لكل ما يلمسه. هي كتابة تماسٍّ مع العالم وجَسٍّ إيروسيٍّ له عبر اللمس الّذي ينتهي إلى الوحدة المطلقة، حيث لا لغة ولا كلام يبقى سوى المحو المفتون بالتحول والمهور لأعراس الشبق المفتوح على معجزات الكائن، وهذا ما يتجلى خاصة في "إيروس شامل الحضور" و"نار، نارٌ جميلة" و" يا يحياء".

الجسد، العالم، اللغة

تتوغّل شعرية محمد ديب في كثافة يتواجه فيها الجسد بعنف مع العالم واللغة، ويتصاعد الإيقاع المحتدم للتجربة فتضيق العبارة، تصبح إشارة وإيماءة، تأخذ من التراوح والتناقض بين الإيروس والتناتوس معلمها وتخطف ميسمها، إذ يغزو النّفَسُ المتوتّر الإيقاع ويشفّ الصمت ويتقشّف التركيب وتختفي علامات الترقيم. لتكون الكتابة لهاثا لا يُشفَى ورقصا كونيا يدور في اتصال مع الكون لينتصر على المنفى ويختصر الصحراء في فجوة قد تكون رملا أو ثلجا.. تكون اتساعا يسحب الكائن إلى تيهه وتجعله يبحث عن المعنى بمعانقة النور الذي تدل عليه تجربة النزوع العرفاني، كأن ديب بروح الناسخ الأعزل يتوغل في بحث عن المطلق من قصيدة إلى أخرى، ومن عمل إلى آخر.

عندما يُلِحُّ محمد ديب في نصوصه على انتمائه للصحراء ولسلالة القادمين من ليل المعلّقات الجاهلية والنصوص الصوفية والميراث الشعبي والموسيقى، ومن علاقة



حميمية مع البحر والرمل والثلج والصمت فهو ينأى بالضرورة عن المتشابه وعن مشهد إبداعي مألوف ومتطابق ليغامر في الأقاصي، وليؤسّس لشعرية تستلهم العناصر الجوهرية: الماء والنار والهواء والتراب وتدمجها في ميثولوجيا بيضاء ونسيان فعال وتخييل خلاق معيدا الكون إلى أول الخلق والأرض إلى عذريتها الجوهرية، والبحر إلى مدّه وجزره التأسيسين، والأمومة إلى رحمها النازف، والأنوثة إلى سحرها الغامض، وهذا ما وقفت عنده بتأن الناقدة نجاة خدّة تقول "اتجهت شعرية ديب ابتداء من ديوان 'يا يحياء' إلى الدقة والإيجاز بتأثير من غواية الصمت... هنا يجعل غموض الإنسان ورغباته، والعالم الذي يحيا فيه اللغةَ تتعثّر" (3).

تُظْهِرُ جسورٌ من الجمل غير المكتملة ما يُشبه تراجعا عن القول... يُصَعِّدُ "يا يحياء" هذه المواجهة للغة مع غرابة العالم. اقتصاد في الكلمات، وندرة في علامات الوقف، وعدم اكتمال للتركيب، وغموض للعناوين، وتأليفات غير متوقعة للكلمات... ينحو كل شيء إلى جعل تردّد المعنى في منح نفسه محسوسا، وتجد الكلمات صعوبة في التوغل في المقاومة الكثيفة لسرّ العالم.

لا شك أن "يا يحياء" يعبق أكثر من كل الدواوين الأخرى بهذا السرّ. يتبنّى النبرة الحميمية لدفتر يوميات مُفَكَّرٍ فيه، مُتَذَكَّرٍ، حيث الأحاسيس محاصَرَةٌ بالصمت في حركة تَحَفُّظٍ طهراني (أو ربّما ينمّ عن تواضع) إذ تبقى الرغبة لاهثة. هو اعتراف يوضع بعيدا بتحفّظ أرستوقراطي للإنسان (محمد ديب) الّذي فيما وراء انفعالاته الآنية يحدّق في الأبدية ويتأمّلها.

يصفو شعر محمد ديب عبر امتداد التجربة والإصدارات، جامعا بين التقشّف والنزعة الحسّية، مبتعدا في التخوم القصوى لما يبقي القول مثلوما، مليئا بالفجوات، منشطرا على نفسه ومرهونا بالعجز عن بلوغ الامتلاء الذي يبقى مطلبا مستحيلا، هناك في هذه الحدّة تحتدم جدلية الامتلاء والفراغ، العلو والسقوط، تأجّج الكلام وخفوته، توتّر الإيقاع وارتخاؤه، ونزوعه إلى الصفاء عبر صرامة تجمع بين البساطة الآسرة، والمجاز الذي لا يرتكز على اللغة، ولكن يضع الإشارة التي تسبق اللغة في مركز نداء يستحضر المعنى المنفلت،

ويأسره في الخطفة التي تنتصر للصمت، الذي يضاعف التناقض بين البوح والعيّ، ويُؤجج الرفض للإقامة في اللغة، أين تكون العين وحدها مصدر افتراس للمشهد، تقنصه بحدّة السطوع، وتجمع شتاته في البؤرة التي تنصهر فيها المرائي، وتعيد صياغتها عبر التخييل، الذي يعيد خلقها وترتيبها في ميلاد جديد، يشكّل عالما قائما بذاته.

لا تنبع الشعرية هنا من المجاورة بين الكلمات والأشياء، والوصف العادي لها، والنقل الحرفي لما يمنحه الواقع، ولكنها تحفر في المفارقة، وتنأى في اللعب الخطير، وتراهن بفقدان المعنى، وتصغي للفجوات التي توسّع المسافة بين العبارة وما تشير إليه. كأنها صياغة جديدة للعالم.. هي كتابة تمحو.. وتشفّ مكتفية بنفسها، متوغلّة في مجاهيلها. وكلّما تقدمّت في محارق التجربة، تعود إلى الطفولة، لهذا يدور ديوان "طفل الجاز"، وهو من الدواوين الأخيرة لمحمد ديب بعد "القلب الجزيري" وكذا "طفلة الجاز" الذي نشر بعد وفاة محمد ديب، على محور الطفولة والعودة إليها باعتبارها المنطلق الأول لكل تصور ومقاربة للعالم، والبراءة الأولى، إذ عبر نظرة طفل وطفلة تنكشف كتابة راصدة لليومي وللتفاصيل، بالدهشة الأولية، والشغف العفوي، أين تتجلى السخرية، والحس الهزلي، والمجانية في أقصى تجلياتها، وتكون الأسئلة المفاجئة والغريبة، والهواجس العفوية، والتقاط جزئيات العالم، من البيت إلى الطبيعة، إلى الكائنات، المصهر الذي تجتمع فيه رؤية محمد ديب في خريف العمر.

السؤال المفتوح

كأنما يحاول الشاعر أن يُبقي الطفل الذي فيه حاضرا بقوة، يقول انتصار البراءة الأولى على الوحشية التي استفحلت منذ مزارع القطن في الميسيسيبي إلى إسماعيل طفل الانتفاضة، وإلى هول ما عاشه الأطفال بسبب الحروب والاقتلاع والمنافي... رؤية تدين الخراب والكوارث التي أحدثها البشر في عبورهم لهذا الوجود.

يتجلى العالم الشعري لمحمد ديب مسكونا بأسئلة تبقى مفتوحة، وموضوعات حميمية تختفي من كتاب لتعود في آخر، وتدور على مقاربات تنبع من هواجس حملها الشاعر معه في ترحاله ومنفاه، هي المرتكزات الأولى لرؤيا ترسّخ تجربة الحضور في العالم، إذ محمد ديب شاعر الحضور في الهنا، شاعر أرضي بامتياز، وحتى نزعته العرفانية والهرمسية وتوغله في الأبعاد الرمزية لا تصدر عن البحث عن عالم ميتافيزيقي آخر، ولكن تستحضر هذا الوجود، وتبرز ممكناته، و ما يختفي فيه. الكائن هنا يكثّف هوسه بالموجودات، ويعاينها بالتماس معها والتوحد بها، ويصهر كل ما رآه ووعاه وانتقل إليه، سواء عبر الإرث الشفهي لمنازله الأولى وأسلافه، بكل ما يحمله من توهج من خلال الثقافة الشعبية الغنية بأساطيرها وأمثالها وألغازها وحكاياتها وموسيقاها وخرافاتها، وأغانيها أو عبر الثقافة المكتوبة في نصوصها الكثيرة والمختلفة أو عبر الأحداث التي تجد لها حضورا، يرصدها ويحوّلها، لتصبح نصوصا تفتح حوارية مع الوجود وكائناته.

الكتابة والمستحيل

يبقى أن التنافذ بين العوالم والانفتاح المدهش بين الإنسان والطبيعة ومخلوقاتها، يتشكل من خلال تذاوت يؤسس لكتابة لها أبعادها الحميمية وفانتزماتها وأشباحها، ولها المدارات التي تخرج الكائن من انغلاقه على نفسه، إلى استبدالات وتقمّصات تكون فيها لعبة الأقنعة العزيزة على محمد ديب بارزة، تتمظهر من خلال تقمص الاسم (ديب) للانتصار للحضور الحيواني متمثلا في الذئب، ورمزياته، مُذَكَّرًا ومؤنَّثًا، وكذا للبهيمة والوحش في نزوعهما الغريزي والوحشي، تعبيرا عن الفطرة الأولى، والتصالح بين الانسان والطبيعة وعناصرها، عبر ترحيلات تسم التجربة بعنف التحول، وتجعل استنادها على رموز مأخوذة من ميراث يحضر عبر مسارات تنصهر فيها الموضوعات الأساسية كالبحر، والصحراء، والثلج، والنار، والماء، والتراب، والهواء، والطيور، والوحوش، والنباتات، والأنوثة و.... لتكون المحارق والمرايا التي تشظي الرؤيا، وتفتح الكتابة على ممكناتها وكذا مستحيلها.

في مصاعب الترجمة ومستحيلاتها

رافقني شعر محمد ديب منذ أزمنة بعيدة ضاربة في المراحل الأولى لشبابي، أين اكتشفت دواوينه الأولى الصادرة عن دار سوي بأغلفتها البسيطة البيضاء والحمراء، أو تلك الصادرة عن دار سندباد بأغلفتها الصفراء المميزة، إذ وجدتها في مكتبات مدينتي تلمسان، وأنا بعد في المرحلة الثانوية.. كانت الدهشة أول ما قادني إلى "الظل الحارس" و"صياغات" و"يا يحياء"، لتتوالى الأعمال الشعرية، ولأجدني غارقا في نصوصها المختلفة عمّا عهدته وقتها من دواوين الشعر باللغة العربية لشعراء جزائريين وعرب.. كانت حداثة واختلاف هذه الأعمال، وإحساسي بقرابة مشيمية مع عوالمها، هي ما خلخل تصوري عن الشعر، وجعلني أقرأها بحساسية جديدة، إذ كانت منسجمة مع تطلعاتي الجمالية في ذلك الوقت، أنا الباحث بدهشة عن كتابة ثورية ورؤيوية. حاولت القيام بتمارين ترجمة لـ"الظل الحارس"، في تلك المرحلة، أكملت العمل لكن تركته في الأدراج منسيًّا، ثم ترجمت " فجر إسماعيل" ونشرته في دار "البرزخ" سنة 2000. كان دافعي وقتها لنشر هذا العمل المميز في المسار الشعري لمحمد ديب هو ما وجدته فيه من أسئلة جذرية عن التيه والصحراء، بمقاربة غير معهودة، تقترب من الصياغة الفكرية لهواجس الوجود وامتحان المصير. كتابة تعيد مساءلة كل شيء، وتحفر في الإرث الإبراهيمي والتضحية، ونشأة العرب كأمّة، باستعادة للأسطورة المؤسسة للسلالة المنحدرة من هاجر وإسماعيل، وإسقاطها على اللحظة الراهنة لوضعية الفلسطينيين وانتفاضتهم متمثلة في رموزها؛ أطفال الحجارة.. أدهشني مقطع في الكتاب ما زال يشوش بوصلتي:" أعطيتم كل شيء لشخص لم يكن أحدا" (4).

اكتشافات مذهلة

كان هاجسي وقتها كيف أعيد شاعرا إلى لغته الأولى ولهجته المحلية، لأن النصوص طافحة بالإرث الشفهي لتلمسان، وبالموروث الشعبي من ألغاز وأمثال شعبية، وأغاني النساء وتحويفاتهن، وبالشعر العامي لقاماته الكبرى كابن مسايب، وبن سهلة والمرداسي، كما تجلت في الأغاني المتوارثة، وبأشعار وموشحات أبي مدين شعيب الصوفي الشهير.. كيف أعيد الغريب إلى بيته الموريسكي وفردوسه المفقود؟ كيف أبدع قصيدته من جديد بتلك الروح التي تسكنها وترفرف كطائر جريح على سماء وأرض التبَسّث بالذاكرة، وكيف أسمي عين الماء التي ما زالت تنتحب في نصوص يتيمة؟ وكيف أسكن في التناص الذي يرحّل الكتابة من الكتاب المقدس إلى القرآن وإلى النصوص الشفهية الشعبية، إلى نصوص جلال الدين الرومي، والمتصوفة من لغات وديانات مختلفة وإلى شعراء قرأتهم بشغف كرامبو ونرفال وهولدرلين وأراغون وغيفيك وغيرهم، وإلى الحكاية التي تبقى صارخة في تخوم الصمت.. كانت تجربة قاسية وممتعة، استنزفتني وعشت عنفها، لأكتشف عوالم ما زالت تسكنني، وكانت الدافع الأول لمواصلة تجربة الترجمة التي استمرت سنوات، لأبقى مسكونا بهذه الرحلة التي لم توصلني إلى ضفة.

إن ترجمة الأعمال الشعرية الكاملة لمحمد ديب كان دينا في رقبتي، أوصلني إلى اكتشافات مذهلة عن شاعر وكاتب اختار الكتابة بديلا عن كل شيء، واختار العزلة مسكنا، والذاكرة مرفأ، والجنون والحب والبحر والمرأة أرضا أخيرة لحنينه الفردوسي، ولأسفاره الغريبة... يختلف امتحان الترجمة هنا عن كل ما وثقته



النظريات، وتجارب العبّارين والعابرين في ليل اللغات.

ويختلف عن كل ما ترجمته من أعمال شعرية ونثرية خضتها بزادي القليل، وحيرتي المقيمة.. إذ وجدتني أتعلم مع كل جملة ومقطع معنى الشعر، عندما يأتي عاريا وحافيا من مجاهيله البعيدة.

ومع كل نص كنت أتوغل في محنة الهجرات التي تؤكد أن الشعر يبقى سؤالا، ويبقى بحثا، أجمل ما فيه هو الرحلة لا الوصول، والطريق لا الواحة أو المدينة التي يعد بها السراب... علمني شعر محمد ديب فن الإصغاء للصمت، وصبر الصياد الذي يقف منتظرا تلويحة من البعيد، وحيرة الطائر وهو يحلّق عاليا، كي يجد التوازن بين رفة الجناح، وتغريدة تقف عاجزة وخرساء في الحنجرة، وبين ما يريده ويستطيعه الشاعر، وما يقف أمامه عاجزا قانطا، بين المرأة كما تتجلى في الحضور، والمرأة كما تتدفق في فيض الأنوثة التي تبعث الحياة في الوجود وتبقى مستحيلة، بين الجوهر الأنثوي المتجلي في كل شيء، والفقد الذي يجعلنا نطارد حلما أو وهما نسميه ما نشاء... علمني الفكرة البسيطة والغامضة عن مهمة الشاعر ومسعاه لإنقاذ البراءة والصفاء، والذاكرة الجمعية. واختبر ثقافتي ووضعها على محك البحث الدائم عن النصوص التي تختفي صامتة داخل هذه الكتابة التي تعرف كيف تقيم في تقطير شفاف لكل ما وصلنا منذ إنسان الكهف إلى الأوبانيشاد والنصوص المقدسة الهندية، إلى النصوص العظمى المؤسسة للثقافة الغربية، وإلى نصوص الثقافة العربية منذ القصائد الجاهلية إلى الإرث الصوفي والسردي، وإلى المتون الشفهية في عظمتها، وكذا العرفان اليهودي والمسيحي، وإلى الشواهد الحاضرة لخلاصة الإبداع الإنساني..

كتابة التجريب

كتابة محمومة بالتجريب والتنويع وعدم الاستقرار على شكل أو مذهب أو تشكيل.. كتابة تلغي أحيانا كل ما عرفتُ أو رأيتُ.. تذهب في الهذيان والحلم إلى الأقصى، وتعود إلى الواقع في بساطته الآسرة ومباشرته. ثم تنزع إلى كثافة غامضة تنبع من سهولتها الممتنعة، ودقتها وصرامتها، وكذا تقشفها.. أحيانا تتنوع تجلياتها من القصيدة القصيرة إلى القصيدة الطويلة، من الكتابة المقطعية والشذرية إلى الهايكو الذي يكتفي بأقل الكلام. ومن القصيدة الواحدة إلى القصيدة الديوان. حتى أن اقتراحات محمد ديب تخرجنا من فكرة المجموعة الشعرية إلى فكرة الكتاب أي هذا الكل المتكامل الذي تحيل نصوصه إلى بعضها، فيمكنك قراءتها في كل الاتجاهات دون اختلال للبنية... تتتابع أحيانا بإيقاع رتيب، ثم تصير لاهثة، سريعة، تفيض بالمعنى أحيانا، وتتقشف أحيانا حتى أنها لا تقول سوى صمتها وعبثها ولعبها المجاني باللغة وبالعالم. كأنها صدَفَةٌ يرنّ فيها الفراغ الصاعد من كل بحار العالم.. تعتمد علامات الترقيم أحيانا، وتغيّبها في أحايين أخرى.. تعبرها لغات كثيرة، فهي رحالة بين أكثر من لغة، تشتغل فيها وتفخخ دلالاتها بما يختفي في جذورها الأولى، لاتينية كانت أو دارجة محلية، أو لغات أخرى...وكذا إشارات إنسانية أو حيوانية أو طبيعية. وعلامات وآثار يمنحها الوجود.. في كل هذا يبقى الكتاب مفتوحا، تعبره الأسئلة وترحل فيه، يتحول إلى صحراء تتمدد في ذرات الرمل، أو تتموج في مد البحر وجزره، أو تنبسط عارية في خلاء الثلج، أو تتكثف في أشجار غابة، أو تلمع في أضواء المدن وهوامشها، أو تتناثر في شخوص لهم حالاتهم وأحوالهم. والشاعر هو الشاهد والشهيد.

هو الرائي الذي تفترسه رؤياه، وهو الذاهب فيما وراء الخير والشر، هو المنتصر للإنسان في تحديه للآلهة ولشرطه، وهو الكائن الهش الباحث عن مغزى وإقامة ولو عابرة حتى في الحنين. هو المنخرط في مجازفة البقاء وتحدي الموت. بالامتلاء بدفق الحيوية التي تشرق وتغيب، وبفيض الأنوثة وبالتجدد الذي يميز العالم ويجعله يخفّف من وطأة التلاشي والزوال. بكل هذا يخلق محمد ديب عالما وينتصر لعبوره هو المنفي في نداء القصيدة التي تبقى وعدا. ويبقى محمد ديب شاعرا منفيا في جنون القول ومساراته ومسالكه المستحيلة.

شاعر وباحث ومترجم من الجزائر

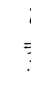
إحالات

- (1) حوار مع مجلة أفريك أكسيون Afrique Action بعد صدور ديوانه الأول، الظل الحارس، 13-03-1961.

(2) - جورج باطاي، القدسي وقصائد أخرى، (تر: محمد بنيس، مقدمة بارنار نويل، دار توبقال، ط1 2010، ص11)

(3)Naget Khadda، Mohammed Dib cette intempestive voix recluse، Edisud، >Aix-en-Provence، 2003، P177

(4) Mohammed Dib، Laezza، ED Dahlab، Alger، 2011، P126.



محمّد ديب: ذاكرات الجسد

حبيب طنغور

كيف لي أن أُقدِّم شاعرا أحبّه (1) وتواصلتُ معه سنوات طويلة وتعلّمتُ منه الكثير، أنا وعدد من شعراء جيلي، دون أن أضيع في وضع سيرة تقديسية؟

إن الاحتفاء بمحمّد ديب هو بالتأكيد مسألة جليلة. إذ أنّه شاعر التأسيس، كونه السند والمرتكز لمن جاؤوا بعده، وأُدرك جيّدا كم هو مهمٌّ أن نستند إلى أساس حتى لا نسقط في الفراغ. لكن حضوره برز إلى السطح ربما بعد قراءته من جديد بمناسبة هذه الطبعة، حيث اكتشفت ثانية شاعرا " يشبه نفسه"، وأودّ أن أتقاسم هذه اللحظات المشرقة والمؤثرة لإعادة اكتشاف هذا المنجز مع من يحب هذه القسمة، والتبادل دون كلفة، كما كان سي محمّد ديب يحب أن يتلقى.

تضمّ هذه الطبعة الأولى للأعمال الشعرية الكاملة لمحمّد ديب كل الكتب الشعرية المنشورة خلال حياة المؤلف (2). وكذلك مجموعتين غير منشورتين والأشعار الموزّعة في عمله النثري (3). وتهدف إلى أن تجعل عمل محمّد ديب الشعري في متناول شريحة واسعة من القراء مكتوبا ومرئيا لتذوق جماله المرّ، وسماع موسيقاه وتأمل خطورته الضاحكة.

إن الاستعانة بالسيرة الذاتية حتّى وإن كانت غير مهمّة من أجل فهم شعر محمّد ديب (4)، تبقى ضرورية، إذ إنّنا لا نستطيع مقاربته دون أن نأخذ بعين الاعتبار المرجعية الجزائرية للمؤلف (5) والتقلبات المرتبطة بظهور نزعة الانتماء الجزائري منذ سنوات العشرينات من القرن الماضي. في هذا المشهد المضطرب، والمتقلّب باستمرار يتموضع منشأ الكتابة "في البدء يوجد المنظر الطبيعي، ويعني الإطار الّذي يأتي فيه الكائن إلى الحياة، ثمّ إلى الوعي. وفي النّهاية أيضا يكون. وكذلك بين الاثنين. قبل أن يفتح الوعي عينيه على المنظر الطبيعي، تكون علاقته به قد تحقَّقَت مِنْ قبل. وقد أنجزَت العديد من الكشوفات وتغذَّتْ منها. (تلمسان: أو منازل الكتابة) (6).

يُلِحُّ هو بنفسه على ضرورة مقاربة "الإبداعات الجزائريّة باتّخاذ" الصحراء" و"العلامة" كمرجعيتين لتبديد كل سوء تفاهم "تُعْلِنُ الصحراء عن نفسها صفحةً بيضاء، يحرقها حنين للعلامة، والعلامة بدورها تستسلم لها مُدْرِكَةً أنّ هذه الصفحة الّتي تغار من بياضها، ستبتلعها، وتلتهمها في الوقت نفسه الّذي ترتسم فيها أو طويلا بعد ذلك. ولا علامة بعد ذلك ولا كتابة. الأمل الوحيد والكبير سيكون أن تبقى بعض الآثار بعيدة الاحتمال" (شجرة الأقوال) (7)، "الكتابة القراءة الفهم" (8).

يدفعنا هذا للقول إنّه فيما وراء الجزائر، يطالب المؤلف بكل ميراث الشعر الجاهلي للمعلقات (9)، والبكاء على الأطلال لاستحضار الغائبين دون جواب.

الاستعمار، الحركة الوطنية، حرب التحرير، المنفى، الاستقلال، سقوط أوهام المشروع الاشتراكي، صعود الأصولية، الحرب الأهلية، كل هذه الأحداث التي عاشتها الجزائر وتحمَّلتها، أثّرت بطريقة مؤلِمة في محمّد ديب (10). لكن لا يجب أن نُقَلِّل من دور الصداقات الأدبيّة، خاصة صداقة أراغون وغييفيك، اللّذان يكبرانه في السنّ، وكذلك الأهمية الّتي أولاها للأدب الأميركي وطليعته الشعرية، وأن لا ننسى بالإضافة لكلّ ذلك علاقات الحبّ. الّتي نجد بصماتها واضحةً في عمله النثري. يبدو أن الشعر منفصل عن كل حادث، وهو أكثر أثيرية، ويصدر عن تطلّب جمالي لافت للنظر، لا يتنازل لموضات اللحظة، لهذا يُقَدِّمُ غالبًا، بوصفه غامضًا وهرمسيًّا. مع أنّه متجذِّرٌ بكامله في شمس وبحر الأرض الجزائرية، أو بالأحرى في الطّفولة المُندهشة بالحياة المحيطة بها، ثمّ بثلج ونار المنفى والنُّضج. هذا الشعر المُلتهب لكن السّرّي، الإيروسي والطّاهر، المتمرّد على


باية محي الدين



كلّ تصنيف، يستكشف جسد المحبوب مثل أرض مجهولة غير أنّها جسد، ويُسائل الذّاكرة في حالات الرّغبة والتمزّق، يُؤجّج أسرار الطّفولة الحاملة لأحلام الغد، وبكلمة واحدة هو السّرّ الخفيّ اليوميّ لوجودنا في العالم تستدعيه الكلمة للمواجهة. مثل الشجرة الشّاهد، هذه الزّيتونة الّتي ليست " لا شرقيةً ولا غربيّةً" (11). تمدّ أغصانها المتشابكة المحمّلة بالأوراق أين يمكن أن تُقْرأ اعترافات الرّيح، وتدعونا لتفسير شذرات حلم في طريقه إلى الامّحاء من ذاكرتنا، لأنّ القصيدة، وهي تمنح نفسها للتّأويل، فإنّها في الوقت نفسه تتشكّل وتتفكّك من جديد عن طريق قراءتنا.

القراءة الحرة

لهذا لا يتطلّب شعر محمّد ديب أيّ مقاربة ذهنية (عقلانية). بل هي فقط تذوّقيّة، ذات مباشرة آنيّة. الحال أنّه تجب قراءة النّصوص في كلّ الاتّجاهات والمعاني، وأن ننشدها بصوت مرتفع، وأن نستسلم بدهشة لإيقاعاتها الصوتية المتعدّدة، ونقع تحت سحر موسيقاها، "يجب بشكل من الأشكال، أن يكون لدينا في كلّ مرّة، البرهان الملموس" (12) كي نتوغّل في هذه الحاجة الملِحّة لنقول للآخر، وللآخرين ماذا تعني سعادة الوجود، وفرح أن نحيا بامتلاء في قلب الرغبة. الكائن المبتهج في اللحظة، حيث النار يمكن أن تكون من جليد، دون أن نقلق من مُلْكٍ مستقبليٍّ رخو. هذا المعنى الواضح لا يتحقّق دون "لامقولٍ" ثقيل مع كلّ العنف الّذي يخفيه وهو يدفعنا أن ننحني من فوق حافة الهاوية التي قد تطلع منها الحقيقة (13)، لأنّ "الأدب هو في الأساس تدريب للتعرّف على الذّات وعلى النحن" (لايزا، صورة ذاتية 62) (14).

لقد حمل محمّد ديب هذه الرسالة حتّى النهاية دون كلل، والمتمثّلة في "أن يجعل من حياته أدباً" (شجرة الأقوال، خريف).

قبل ذلك، هناك توضيح يستوقفنا: محمّد ديب شاعر في الأساس، لكنّه معروف ومُقَدَّرٌ خصوصا من الجمهور الواسع ومن النّقد كروائيّ. وقد اعتُبِرت رواياته الأولى ثلاثية الجزائر أعمالا كلاسيكية مؤسّسة للأدب الجزائري. وسّعت الروايات التي كُتِبَت بعد ذلك حضور الكاتب وأكّدت قيمته الدولية. إنّ عالم محمّد ديب، الرّصين والمليء بالدعابة، العجائبي والواقعي، المبتذل والسّامي، الملتزم، العاطفي، والمتمرّد لكن الذي يحفر دائما في الفروق الدقيقة والتناقضات، قد كان موضوع دراسات جامعيّة كثيرة.

الشاعر والروائي

ولا شكّ أن الاهتمام المبرّر بأعماله الروائية قد أضرّ بانتشار ودراسة شعره الرفيع والمتطلّب، سواء على الصعيد الشكلي أو على صعيد دقة الموضوعات. إلاّ إذا كان غطاء الرّوائي قد أفاد في المسار المؤلم والطويل للقصيدة، وهو الأمر الجيّد بالنسبة للكاتب الّذي يتقدّم مُختفيًا، بعيدا عن الضجيج. العمل الشّعريّ حُرٌّ بالكامل، وهو يشتغل بخفاء، يبقى أن الإكراه الوحيد هو أن يجد المسافات الضرورية كي لا يكون غريباً، وأن لا يستسلم وينسحب من المواجهة، لأن الشعر ليس فقط قضيّة ربّة الإلهام: " هو في مكان آخر، إنّه موجودٌ فيما أراه دون أن أفكّر في شيء، هناك حيث يُسَمّى فعل النظر رؤيَةً، بمعنى أن نتفرّس فيما هو أمام الذّات بنقله إلى أعماقها: هذا المنظر الطبيعي نفسه، هذه الأشجار نفسها، أو هذه الشجرة نفسها؛ هذه السماء نفسها، هذا البيت هناك، وفي هذا البيت، الأشياء التي تُؤَثّثُه موجودة في مكانها بدقة. وأنتم هناك. وكل شيء موجود" (طفل الجاز، استهلال).

كان ديب يحب استعادة حديث غيّيفيك، الّذي كانت تربطه به صداقة كبيرة، وتواطؤ، وقرابةٌ أسلوبية "الشعر هو شيء آخر" (15) وبالفعل الشعر لا يوجد أبدا حيث ننتظره، هو "بطيبة خاطر مومس تصطاد الزبائن" (طفل الجاز، استهلال). لا يمنح نفسه بدون مُقَبِّلات، للمؤلّف وللقارئ. هو موجود في كلّ الأشياء، مع ذلك. يتداخل ويتحاور الشعر مع النثر في عمل الكتابة الّذي يُعتبر التقاطًا للعالم بالرؤية الداخلية (العمياء عن المظاهر مثل رؤية هومي)، رؤية تعيد الأشياء إلى أصالتها وحقيقتها العميقة، لأنّ "هذا الالتقاط يتحقّق في حركة ابتعاد، - ابتعاد النسّاخ عن العالم وابتعاد الذّات عن الكتابة" (تلمسان: أو منازل الكتابة، "مسالك الكتابة") (16).

لا تختلف هذه الرؤية الداخلية عن الرؤية العادية سوى بالسّذاجة النافذة لوجهة النظر، لقد احْتَفَظَت بالألق والصفاء المتوحش للطفولة التي لا تثق ثقة كاملة في الكلمات؛ هي تعرف أنّها ليست هي من ترى لكن الأشياء هي التي تُذَكرنا حين تُتِيحُ نفسَها للنظر. هذا الانقلاب في وجهة النظر بسيطٌ، لكنّه لا يتحقّق إلا بعد مسار طويل. إذ لا تصبح الأشياء بديهية إلا في نهاية حياة. يكتشف المؤلّف ذلك في "رواية في أبيات"، "ل، أ، تريب"، حيث تمّحي المسافات بين النثر والشعر: الأشياءُ فتحتْ/مِنْ نَفسِها العيون/"هذه الأشياء الأمريكيّة".

لا شكّ أنّ شعر محمّد ديب يدين بصفائه للنّشاط الروائي للكاتب، الّذي يعرف بشكل كامل ما يتطلّبه كلّ سِجِلٍّ إبداعي. إذ تخرج القصيدة من هناك مغسولة، ولا تحتاج الكلمات لأيّ برهان. إنّها ببساطة هناك، في مكانها، متخلّصة من التصوير الواقعي الزّائف، مختارة بعناية، مبسوطة في عُروضٍ بسيط لأنّه عارِفٌ وصارم. إنّها لا تروي حكايات ولكنّها تغنّي. (17) لتساعد على التذكّر من جديد(ربّما) أو هي كمحاولة خطرة لإيجاد المعادلة أو تفادي البحث عنها بلا طائل كي تتحرّر في النهاية عبارةٌ:

لغةٌ سيّدةٌ سرٌّ مُتنافِرٌ غارِقٌ في الخَدْشِ الكوْنِيّ
الّذي تضيع فيه حياتي وتحيا فيه بلا مُبَرِّرٍ
وإنّ قلعةً من الظلمات
تنغلق على نفسها صمّاء وخرساء ولا وسيط يستطيع أن يجعلها
تسمع العبارة التي تحفر فضاءً فارغًا" (صياغات).

ها نحن قد أُنْذِرنا مرّتين بالأحرى لا مرّةً واحدة، إذا قرأنا بتمعُّنٍ هذه الحاشية السيبيلية السّاحرة:

"تنبَّهْ أنّ من يقرأ، هو نفسُه الكتاب، هو نفسُه المقروء، وهو نفسُهُ من يتكلّم وهو نفسُه ما يُقالُ دون أن يكون القولَ". (إيروس شامل الحضور).

"ما هي العبارة التي تثير الغرابة، وهي اندهاش"؟ (يا يحياء، كتابة على ظهر الغلاف)، "عبارة عارية في هجرانها الكامل" (سيمرغ، "غابات المعنى"2،5") "، "والتي تهزمنا بالغياب" (شجرة الأقوال، "خريف")، "العبارة التي تهيمن على خرسك" (فجر إسماعيل)، كيف نميّزها بالتأكيد في ركام الكلمات؟ هذا ما تبحث عنه القصيدة (18) وهي تُشَذِّبُ بلا توقّفٍ، " مِن منفى إلى هجرة (علامة تعجب هنا)... بقايا عبارة وفيَّةٍ لِوِحْدتها" (يا يحياء، "صوت بلا نهاية")، مُسْتَخْدِمَةً اقتصادًا للبقاء.

إن إيجاز النصوص لا يعني جفافًا، وعُقْمًا لكن بالعكس هو تقشُّفٌ ضروري لاكتشاف دقيق للروح والجسد، ورفض للهذر وللنزعة العاطفية للإعلان عن غنائيّة حقيقيّة تمتح قوّتها بحق من الصمت. هي علامة طهارة ورقّة للقارئ، وضرورة اللمس في العلاقة.

يدعونا شعر محمّد ديب، وهو يتساءل عن المعنى الخالص للقول وارتسامه في موضع، أن ندعّم بالنظر "هذا الضياء الّذي يمتنع باستمرار أن يكون من حولي، راسما دائرة من الخوف، والظلّ، والصمت" (صياغات، كلمة الغلاف). لأنّه كما يقول لنا "حياةُ إنسان هي في خطر."

نار جميلة

هذا الإنسان، هو بالتّأكيد المؤلّف ولكن هو أيضا نحن أنفسنا ولهذا السبب تؤثّر فينا كلمته. تتعلّق بنا وتحرّكنا، وتفتح لنا نوافذ على العالم، ثمّ تهمس لنا بهدوء "لم يبق سوى العبور" (نار، نار جميلة). لأنّه على الرّغم من غرابة الصيغة المرتبطة بعدم معرفة للشفرة، "العبور من ثقافة إلى أخرى ليس صعوبةً فوق إنسانية، يكفي أن نريد خوضها، لنكتشف أنّها مغامرةٌ أخّاذةٌ. هكذا سيكون انقضى الزمن الّذي يلعب فيه التفضيل فقط لصالح الأعمال الوثائقية التي يكون نسيجها العميق إثنوغرافيًّا، وحتّى فلكلوريًّا" (شجرة الأقوال، 2، الكتابة القراءة الفهم).

لكي نصمد على الرغم من كل شيء، ودون اللّجوء المزيّف لأي مرآة (19)، مع العلم أن الأبدي يلتحق بسريع الزوال كما تُعَلِّمنا الصحراء في جفافها، تَحُثّنا عبارة ديب على تقدير الصمت باستثمار ذاكرتنا أو أي ذاكرة أخرى لعالم الغياب.

مواصلة الحفر لكي نجد الكلمات المناسبة ولكي نقول، " دون أن نبوح بأسرارنا، التي لن تكون أسرارًا تمامًا" (طفل الجاز)، لأن الأسرار تخص كلّ واحد، فيما يبحث بيأس على الاحتفاظ به، في حين أن القول ينحلُّ في أنا أخرى مبهورة بإشراقات المدن المتاهات، وهي دائما الحكاية نفسها للبحث عن الذات/البحث العاشق عن المعشوق/العشيقة.

هذا الآخر ليس موضوع اكتشاف صوفي في ختام رحلة داخل تقلّبات روحه، والمؤلف يعرف جيّدا أبيات سيدي أبي مدين. (20) الولي الصالح لمدينة ولادته والشعراء الباطنيين الآخرين المنتمين للتقليد الإسلامي(الحلاج بالخصوص) (21).

إنّه

البهيمةُ/ المُغذاة بالمداعبات/ البهيمة (يا يحياء).

"تلك التي تمنح/ جسدها ملجأً/ لا نهائيًّا ومذهبًا" (نار، نار جميلة).

"هي. هي هاربةٌ/ في دمعةٍ/ يحياء. (القلب الجزيري).

"البهيمة التي يقضمها من كلّ الجهات هُيَامُها بالسماء". (فجر إسماعيل).

لا يهمّ اتّساع المجزرة والألم المبثوث بما أنّه لا يمكن تفادي الدّمار. إنّها مقاربة رهيبة للرغبة العاشقة التي نرتاب فيها جميعا دون أن نريد/أو نرغب في قولها. إنّها تُمْسكنا بغتة في انعطافة قصيدة.

لحسن الحظ يوجد هناك سخرية الطفل لفكّ الخناق:



"قولوا: لن تضعوا/ كلمات في مزهريّات" (طفل الجاز).

تأتي الدُّعابة السوداء أحيانا في أوانها. لتنقذ من الاختناق وتُلزم الشاعر أن لا يغرق في الشعرنة، بدفعه إلى ترك مسافة مع القصيدة. فيحدث توازن هشٌّ يبقى صامدًا دائما، ما دام هناك نَفَسٌ يبعث الحياة في نظرة.

منذ الكتابات الأولى (22)، في سنتي 1946 – 1947 ينشد ويطالب صوت أصيل، ذو نبرات رامبوية وملارمية (هذه الإشارة تتعلّق بالتكريم والسخرية)، بسلطة إيروس لن يتوقف عن تدمير " الشاب الصغير" طيلة مساره كرجل ويتعهّد الرفض كما كان يفهمه الشيوخ المتصوفة الكبار. (23).

"الفتى الشّاب/يستنزف عطشَه الخالد في الرّغبة" (الظل الحارس، صيف).

"يا قصري السحيق آه/يا حبّي وحصني بلا جدران/ يهبّ النّهار والمرارة/ على أرض العذابات" (الظل الحارس، فيقا).

لم تكن مصادفة بالتأكيد أن يضع أراغون مقدمة الديوان الأول لمحمّد ديب "الظل الحارس"، الّذي يُحَيِّي فيها شاعرا قريبًا له "أتخيّل محمّد ديب كما أراه"؛ إنّه يتعرّف على شاعر الحبّ المجنون والتمرّد والالتزام "هل نختار هذا العبور لثبات القلب، أو هذا الألم الّذي يجعل العينين مجنونتين؟" إنّه يندهش من القرابة الغريبة للغة المستعملة "ما هو فريد في هذه المسألة هو أنّني لا أجدني هنا أمام شعر مترجم، فالكلمات هي كلماتنا". ويشدّد على الضرورة الحتميّة للغناء عندما يستدعي التاريخُ الشاعر "لا أحد يستطيع سنة 1960 أن يمنع الشاعر الجزائريّ، عندما يقول الأوراس، من أن تشرق في عينيه الصور التي يتضمّنها ذلك". إن آخر مقطع شعري من قصيدة "الظل الحارس3 تُرْبِكُهُ بقوّة ما تستدعيه" أسيرُ، أسي/ الكلماتُ التي/ أحمل على اللسان/هي خبرٌ غريبٌ.

الرّغبة في "الظل الحارس" ملجومة، ذلك لأنّ تلك الأزمنة لا تناسبها تمامًا. يغني الشاعر المنفى والمأساة الجزائرية كي يلتزم بكونه كاتبا عموميًّا، ناطقا باسم شعبه: "غريبةٌ هي بلادي حيث/ تتحرّر الكثير من العواصف/ وتختلج أشجار الزيتون/ في الجوار وأنا أغنّي ("على الأرض تائهةً").

اللغة والشاعر

تبقى الكتابة، في المستوى الشكلي، كلاسيكيّةً، خاصة الالتزام بالعَروض (24)، كما في هذه الشكوى:

يا لِمرارتك يا مساءات باريس النّاعمة؛/ لِلمنفِيِّ باريسُ المظلمة جحيمٌ،

عندما تستريح السّماء الرماديّة والورديّة على نهر السّين/ راجفَةً يصرخ قَلْبُها كلُّهُ وينزفُ./

إنّ همّ الشهادة على الأحداث حاضرٌ بقوّة، كما عند أغلب الكتّاب الجزائريين لتلك الحقبة، لكن نبرة المنفى تبقى داخليّة وتحيل إلى بودلير. منذ البداية كان محمّد ديب يعرف أنّ "إبداع لغة شعرية في المتناول... بكلّ المعاني" هي مسألة ترجمة "إنّ مشكلة الكتابة، بالنّسبة إلي في بداية كلّ شيء، هي أن أترجم في لغة غنيّة (الفرنسية) حقائق بلد فقير (الجزائر). ما لم أستطع فعله في هذه البدايات، إلاّ بثمن تقييدات معجميّة، واختصارات تركيبية، وما لا أعرف أيضا من ضرورات، لكن كم هي فصيحة أكثر، وفجأة، بقيت تحت ثياب الفقير" (سيمرغ، غابات المعنى 1)، (25).

إنّه ثياب محمول بأناقة نادرة، ما دام في اختيار الكلمات، ورهافة تنسيقها ما يدهش. لقد خاط محمّد ديب بدلة على مقاسه. لذلك، ورغم التمزّق الّذي يحياه لعدم قدرته على الكتابة بلغته المحلّية، فإنّه لن يترك نفسه تقع في فخّ النقاش اللساني الزائف، وسيستمرّ في الكتابة بدون تأنيب ضمير، "في فم الذئب" (26)، سعيدا بهذا المنفى الضروريّ لمواجهة الكائن لذاته ومساءلة الكلمات لقول ذلك.

"أصبحت الفرنسيّة لغتي بالتبنّي. لكن حين أتكلّم أو أكتب، أحسّ أنّ فرنسيتي مُحَرَّكَة ومُوَجَّهَة بطريقة لا يمكن لِلُّغة الأمومية أن تُحدِّدها. هل يكمن هنا عجزٌ؟ بالنسبة إلى كاتب، يبدو لي أنّها ورقة رابحة إضافيةٌ، إذا أحسن أن يجعل اللسانين يعزفان في تجاذب. ينتابني أحيانا الخوف بالأحرى، أنّه بعد حادثٍ ما مجهولٍ، ستخدعني اللغة الفرنسية وتصمتُ فِيّ. سيُصبح صمتها حينئذ صمتي، لأنّها شيَّدتْ إقامتها فِيّ قبل أن أعرف ذلك، وقبل أن أعرف أيّ شيء عنها. منذئذ لم تتوقف عن الكلام معي، صوتًا قادما ليقول لي. (شجرة الأقوال، 27)) " أتكلّم لغةً أخرى: من أنا؟".

تُتيحُ الكتابةُ بلغة أخرى غير لغته بالنسبة إلى محمّد ديب، إبقاء غرابة الكتابة في حالة يقظةٍ – الغرابة التي مِنْ دونها لا يوجد منظور ولا رؤية، إن الوعي بلا مألوفية القول في النص يُحدثُ خيمياء اللغة. لكن كم من المرارات أيضا (و من النشوة، بالمناسبة) في الطريق. لكن المعاينة النهائية، رغم الصفاء المعلن، تبقى مع ذلك مريرةً".. (اللغة الفرنسية)... دافعت عنها من جهتي في حدود ما استطعت ولم أنته من خدمتها مع أنّني توقّفتُ عن كوني فرنسيًّا منذ سنة 1962، فما الذي قدّمَتْهُ


باية محي الدين

لي بالمقابل: كلّ شيء وما يتبقى، حسب الظروف ولمعرفة ما قدّمته أنا لها، هناك قول مأثور يستخدم عندنا بطيبة خاطر، أعطِ وانس أنك أعطيتَ. (سيمرغ، " طفولة غير أكيدة").

العاقبة التاريخية

إنّ السؤال: لماذا تكتب بالفرنسية؟ الذي يُطْرَحُ كتهمةٍ يضطرّنا دائما إلى أن نجد مبرّرًا لعاقبة تاريخية. الجواب الّذي أعطاه محمد ديب في "شجرة الأقوال" يضيء مسعاه الشعري "توجد في الفرنسية شفافية غامضة تناسبني، فيها أتعرّف على نفسي سواء كنت مخطئًا أو مصيبًا. تحت سطحها الصقيل تنام بلا ريب مائة مدينة إيس بغرائبها وخدائعها. كما عندما نعيش إلى جانب الكائن الأكثر قربًا منّا: بالكتابة بالفرنسية نحاذي باستمرار هاوية غير مشكوك فيها" (على الهامش 28).

أتاح موقف محمّد ديب، فيما بعد، لكلّ الكتاب الجزائريين الشباب " الّذين يكتبون بالفرنسية" أن يستمرّوا في الكتابة بدون عقدة على الرغم من لعنات المزايدة الوطنيّاتية. لم يكن لهذا الموقف أي وضع مصطنع لكنه نابع من وعي واضح بالعمل الواجب القيام به دون تعرّض للشبهات. "منذ البداية عرفت أنني سأكتب شيئا لا ينقطع، لا يهم الاسم الّذي سيُطْلَقُ عليه، شيئًا ما سأتطوّر داخله وما زلت أحارب بواسطته بعد خمسين سنة من الكتابة. المادة نفسها والعالم نفسه، والعمل نفسه- إن شئنا قول ذلك! لكن لا شيء يتطور خطِّيًّا، مباشرةً إلى الأمام. هو بالأحرى، ينمو بالمعاودات، على طريقة نجمة، وبهذا الشكل يضيء في كلّ الاتجاهات، بقوة أكبر في اتجاه معيّن في لحظة معيّنة، وبقوة أكبر في اتجاه آخر في لحظة أخرى" (شجرة الأقوال" على هامش).

اكتشاف الطريق

يجب أن ننتظر ظهور ديوان "صياغات" عشر سنوات بعد ذلك، كي نجد من جديد الصوت المعلن عنه الحامل للأحلام والحرائق، المُعْتَرِف منذ قصيدة "حاشية"



بجنونه العاشق:

التي يضعها جسدها الهوائي الكلام
في المكائد السريعة
للرغبات وفي تواطؤ
ساحات الأعشاب المجنونة.

من خلال هذا الديوان أيضا سيفرض محمد ديب صوته/طريقه الشعري المتميّز بغنائية متقشّفة، والمعروض في لغة منحوتة حيث شُحِنَتْ الكلمات من جديد كي تصيب هدفها بعد كل الطلقات. إنّ فن البناء والعناية الخاصة بالأسلوب يتّضحان في وقت واحد مع عالم الشاعر الطامح إلى الهدوء والسكينة الذي يظلم. هذا الصوت الحداثي بإطلاق يمكن أن يتيه ما دام يختفي خلف صفاء الصور والتركيب. إن غموض النص هو أثر لما هو بصري/ سمعي لأنّ القارئ يتردّد في رؤية (سماع) ما يُعْرَضُ عليه في الوضوح، وفي متابعة المؤلف في انتقالاته وانزياحاته الحاذقة. هذا الّذي كان يعرف من قبل أن " أحسن أعمالنا تتبرعم في ارتباك اللغة، وفي الانزلاق الدائم للمعاني" (سيمرغ "غابات المعنى" 6).

يجب أخذ اسم الكتاب " صياغات" حرفيا. إن الأمر يتعلّق بديوان للمعادلات (معادلات خيميائية، معادلات إيمان) ومخطّط تصميمي أين تدوّن المعطيات: إن "مادة الرغبة" نقضيها في متابعة وملء صيغ " المعادلة" المستحيلة الوجود. إن ديوان "صياغات" هو بالخصوص فصل في الجحيم حيث الزوج الجحيمي لا يتوقف عن الاستمتاع وعن تمزيق بعضه، و"الالتفاف بهذا التعذيب الأبيض" ("موجة صاخبة حتى نومها") للوصول إلى الهدوء بفضل "صبر جميل" للقلب، وكصدى لوداع آرتور رامبو "رأيت جحيم النساء هنالك؛- وسيكون مُباحًا لي أن أمتلك الحقيقة في جسد وروح"، هذه الأبيات من القسم الثالث للكتاب، الأحكام:

رأيتُ الشِّدّةَ/ المُعْتِمَةَ مُنْبَثِقَةً/تحرق عينيك/ بينما صابرًا/يتيه بهدوء/في استواء الأرض/ ويملأ الفضاء/الذي صار من رماد/نشيدٌ للبراءة.

تأكيد الرغبة، وبدقة أكبر "المادة الدافئة للرغبة" (مخاطبة) ستمنح عنوانها لديوان بكامله (إيروس شامل الحضور) حيث يتجمّل الحبّ بعناصر الطبيعة (الأرض، البحر، النار، الماء، الشمس، الرمل والثلج.. إلخ)، شاملة الحضور "في أشياء تتسمّى ولا تتسمّى" (مخاطبة)، في الليل مع أو بلا نوم، بلا كلل يطارد فريسةً، حلما يحلم في حلم الأشكال النائمة، في الانشقاق والهدم حتى الكارثة: تعودين إلى صياح الأصوات في المزاد/ تفتحين دربًا مُغْبَرًّا/ تؤسّسين العصيان (" نشر الرغبة").

نشيد الحب

إن "إيروس شامل الحضور" نشيد للحب المجنون (لحلم هذا الجنون الذي تكتشفه العين التي تحلم.... في ملاءات امرأة" ("انثناء امرأة") حيث الصورة الخاطفة العزيزة على السورياليين تصعق النظرة كي تتفتح في شكل نجمي. يفكّ الشاعر بصبر رموز تضاريس المرأة، منتصرا، أحيانا، ومستعيدا تكلّف المقطوعات الوصفية لشعر النهضة الأوربية وللشعر الشعبي الجزائري (الملحون) (29) ويستكشف الأصقاع الرملية والثلجية للكتابة. يحذّرنا ديب على غلاف الطبعة الأصلية للديوان من كل جنوح رمزي أو باطني:

قد يبدو، فضلا عن ذلك، أن هذه القصائد تخادع الحنين إلى لغة أخرى، لغة غير موجودة بالتأكيد أو لن توجد إلا في الحالة الافتراضية. يجب كذلك رفض هذه الفكرة وقراءة هذه القصائد باعتبارها قصائد حب وبمعنى حرفي قصائد فعل الحب."

إنّ الدروب التي يسلكها خطيرة، وبلا شهود، "ضاعت خطاه في الرمل". وهو يحتفظ في ذاكرته" بمشهد طبيعي محفور في الرماد/عندما عصفت به الصاعقة"(خانة)، وبلا شك هو "جسد خالد وشقرته" ("وصاية"). أما بالنسبة إلى المكتوب، ليس هناك ما يقال عنه قبل أن تنكتب العبارة المحتواة في أبجديتها:

على يدها العبارةُ/تنكتب وتأخذ طريقها/ على الرمل الريحُ/ تستعيدها وتقطعها/ يعيد كتابتها الدم/ عذابات هاربة/ يهمسها الزمن/ تحت خطوته من المدائح/ والنظام المتحقق لن يكون/ قد قال سوى حظوظه البعيدة (" نص").

وعلى الرغم من "العجز الذي لا يتعب" ("يومية") فإن نهاية الحلم تبقى أن نتمسك باليقظة في الذاكرة بالتماعات صور ناجية: مثلما تزهر الطفولة/ بين يدي ليلة أرجوانية/ الفجر الناجي للُملاءةٍ/ يواجه الموت (حافة النار).

بعد الاحتفاءات الواضحة - الغامضة لإيروس شامل الحضور، سيجدّد الشاعر موضوعة الحب الحارق في ديوان "نار، نار جميلة"، "زغبٌ جميل/كما تتفتّح/ مُزْهِرَةً المحرقة/ (إيمان فحسب) هذه النار هي جسد وماء، جِنْسٌ مُزْهِرٌ، شمس وثلج، جحيم وحلم..

تُعادُ مساءلةُ الحب من جديد بإلحاح، والمراحل المختلفة التي توصل إلى توحّد الأجساد، حيث تُعيد صورةُ الآخر بعث ملامحك نفسها إليك، وتُكْتَشَفُ بدقّةٍ. لا تحمل النظرة المستعادة ثانية الجواب: "نظرةٌ كما نغرقُ/منطوين على أنفسنا/ واصلين إلى القصد/ (المر المُتَّخذ).

الكتاب مُهْدًى إلى لوفْ (ذئبة)، مؤنّث ديب (30)، هي الهدف الّذي يجب بلوغه، ومفتاح القصيدة والسؤال المطروح. حالة الوجه لوجه هاته هي جرح يبحث عن وحدة. منذ القصيدة الأولى " قيلَ كلّ شيء"، تمازج الأجساد يصهر الوحدة: "أن تكون قَشَّةً/أمام الشُّعلة/ أن تُغذّي بها النّارَ/ النّارَ الجميلةَ/هل تنطفئ هذه النار المُطارَدَةُ خلال الرحلة في نهاية المسار؟ إلا إذا غطّى الثلجُ كما الرماد جمراتها بانتظار انبعاثها. لكن حينئذ "لا شيء قد قيل بعدُ".

أثْلَجَتْ/على كلّ الدروب/حدّادٌ/هذا البياضُ الشاسع/ الليلُ في النهاية/يبسط أغصانه.

إنّ سبر أغوار الهاوية عسيرٌ وخطيرٌ، وحتّى لو كان الشاعر خبيرا في ذلك، فإنّ عليه أن يتعلّم الانتظار ("أنتظر تحت الجليد") وأن يصبر في الهمّ الكبير. وشعر محمد ديب يستمد كثافته من هذا الصبر العنيد في ملاحقة اللغة في أبسط خباياها لكي يجد الكلمة الدقيقة، وهذه مسألة بقاء.

ديوان " يا يحياء"، حيث يأتي العنصر المائي ليمتزج بالنار، يتابع سبر" هاوية فاغرة" (حجر محفور) لِيُنْشِدَ انتصار الرغبة في حُبٍّ يُزْهِرُ أخيرا:

أيّتها الضّفافُ المنذُورةُ للتَعَسُّفاتِ النّاعمة/ واليدُ الأولى مَدْعُوَّةٌ/برجاءٍ لسحبِ هذه النار/ (تقَدُّمات البحر).

يُومض البحر بزينته الكاملة وتنفجر الشمس وتُغْتِمُ كي تتعرّف".... على الجسد النائم في جسدي" (عذوبة أكثر خفوتا). هناك تنفُّس رغم شدّة العناق. يمكن للحوار العاشق وتهدئة الرغبة أن يكونا ممكنين في أوج التمرد: "لكن ستحجزين/ مقعدًا للذئب/في هذا المخمل الأبيض/. (زغبٌ مثيرٌ).

ينتهي زمن التيه (أو يتواصل " في سفر نبوئيّ") ("فعلٌ أحمر") في الضياء، ويزول كل خوف كما تنشده قصيدة " قلب يدوم" التي تختم الحلقة الأولى من الكتاب، " مَنْ لها اسمُ يحياء": الزمنُ يحياء/الّذي يأتي فيه الملاكُ/ لا يتبعُهُ أيُّ ظِلٍّ/.

اختفاء الأثر

يُخْتَتمُ ديوان "يا يحياء" بإحصاءٍ حيث لا يوجد شيء لتسجيله، بما أن الشاعر تجَرّد من كلّ بهارج القرن، وهو إثباتُ حالةِ لا أدْريّةٍ (لا تني تذكّرنا بـ"مطاردة ريح" سفر الجامعة) بعد القيام بدورة كاملة حول الأشياء وتأمّل اختفاء الأثر، ذاهب في الليل": خارج الفصل/ إحصاءُ الريح/ الحكايةُ البسيطةُ/ أكثرُ من شمسيَّةٍ/ الصمتُ الأسودُ/ وكلماتُهُ/ خارج العقل/ إحصاءُ الريح/الرضى بهذا الفراغ، وهذا الليل الّذي يُغَلِّفُ كلَّ شيء، لكن في انتظار ذلك، يجب المرور إلى "شيء آخر"، والعمل أيضا دون الانشغال "بهذا الشيء الآخر". "وأن أواصل مشاريعي/الإمبراطور يتسلّق السماء" كما سيجعله غيّفيك يقول في قصيدته غير المنشورة "الصقر" (31).

لا يخشى الشاعر، وهو المغامرُ، الأخطارَ الملازمة لما يسمّيه "استكشافاً" في كل الاتجاهات" هذا " الاستكشاف" سيحدث بالعودة إلى الطفولة وصحراء الأصول في شكل "مديح الآلاء"؛ إنه "فجر إسماعيل" حيث يمتزج كما في "(الظل الحارس" الحميميّ مع الراهن السياسي؛ يتعلّق الأمر هنا بالانتفاضة الفلسطينية، عبر التزام واضح للمؤلف. غير أنه بدل أن يركّز على الأحداث المأساوية لانتفاضة الفلسطينيين؛ يعود الشاعر من جديد إلى الأصول الأسطورية للصراع: طرد هاجر وابنها إسماعيل في الصحراء.

المنفى واليتم

المنفى واليتم اللذان يشتغلان عميقا في الثقافة العربية - الإسلامية، واللذان يعرفهما محمد ديب عن تجربة، سيكونان محلّ مساءلات لاكتشاف مآسي السلالة. إذ منذ القصيدة الافتتاحية يتمّ تنبيهنا إلى هشاشة الأثر: مُسْرِعَةً في كلّ اتجاهٍ/ الريحُ تستعِرُ/وعلى الوادي النّسيانُ/ ودُوارُ الكثبان./

تقول القصيدة ضياع الأم والطفل في الصحراء " البيضاء"، باحثة عن " المكان الذي لا يأتي، وليس له مكان" وعن الاسم، الذي هو دعوة للسماع (32)، كي يلتئم "الجرح الذي بلا سبب". حينئذ سيضيئ "الحضور السريّ" اللّيلَ وسيتذكّر الرملُ ذلك على الرغم من امّحاء الأثر. إن النص هو مرثية في لحظات أربعة بقطعة واحدة أين تشرق كلمات الحياة اليومية من خلال صياغة سردية منفجرة تحثُّنا على تذكُّر حكاية وراثية بدل أن ترسمها لنا. يستخدم محمد ديب بيتا شعريا رحبا في موشحة دينية أين يغمر الدنيوي (المدنّس) المقدس كي يحذّرنا من التضرع المبالغ فيه للإلاهي. "اذهبْ في الهناك، اذهب في الأمام، اذهب في المابعد، أسقُط في العُلُوِّ." الطريق مرسومة للشاعر، والمسار، وإن كان مظلما، فإنه مبتهج وأكيدٌ. تنتهي الرحلة عند " بوابة الفجر"، وليس ممنوعا أن نفتحها !

مِنَ الطفلِ المطرودِ من النسب، المتروك تائها في صحراء العالم القديم، ينفتح المسار على العالم الجديد مع طفل اليوم الذي ليست له أواصر، بعينين مفتوحتين على الأشياء، وجسد راقص على إيقاعات



الجاز، يكتشف فضاءات الحرية: " طفل الجاز ". وهو دائما الإنسان الناضج الذي ينحني على طفولة كي يستكشف الحلم ومعنى الكلمات عندما ترنّ للمرّة الأولى.

يستعيد محمد ديب إيقاعه الشعري المتقشّف ويجدّد شكل السوناتا ليقول "بكلمات تلامس آلامنا" تجديد الانتباه للأشياء(طاولة، كرسي، نافذة، باب، بندول، شجرة، عصفور، غيمة، إلخ.) الموجودة هنا حتى تسجّلها الذاكرة: "شيءٌ جاء من بعيد/وكان أسودَ يسعى/أن يتوقّف، وأن يرى/العالم بيديه/(الحديقة). "شيءٌ ما ضائعٌ./شيءٌ ما لا يُقاوَمُ./ ضخمٌ كشجرة. (شيءٌ ما).

والحلم بالأمكنة المغايرة أين تلتصق الأشياء الماثلة بالنظر: "هذه الحصوات المصقولة، هذه الرقاب/رقابٌ، ووجوهٌ جائرةٌ/تُعيد نظرةً بنظرةٍ. (هم) "إذا كان للهواء ابتسامة خرساء/فذاك هو. وأنا غير بعيد/ أسمع بِعَيْنَيَّ. (الابتسامة)

ينفتح السؤال "هنا" على المرأة "تحت القناع"، أمًّا أو عشيقةً، تبقى " الشيء الأخير الّذي ما زال/ ساريًا، أخاف من ذلك. (الشيء الأخير).

الحب هو الشيء الوحيد الّذي يهمُّ بما أن "هناك" لا يوجد شيء، والأبيض والأسود يلتبسان في الصمت. وما أن يستكشف "الهنا" و"الهناك" تكون "الحرب" خلف الباب وللبالغ أن يراها بعيني الطفل، إذ ليس لها وجه، وهي خفية مثل الكائن المعشوق. "ذهب ليهتم بشيء آخر" لأن الحركة هي ما يميز الشعر، وهي من تنشّط سكون الحرف، وتتيح انزياح السؤال. "كلُّ شاعر، قال ميشو، يعرف هذا الانطباع النادر: فجأة ينفصل بالكامل عن الإنسانية ويدخل في عالم لا يُقَدّم جردة حساب لأحد". يؤكّد ديوان "القلب الجزيريّ" بالكامل هذا الموضوع. إذ يعود محمد ديب في هذا النص المُهدى إلى غيبفيك (33) إلى "كلمة لم تقل شيئا ربّما" (الصمت 3).

أمل ويأس

ليُسائل مرّةً أخرى(الأخيرة) النار والماء والأثر المحو وهو يحدوه الأمل الحي دائما في بلوغ " المرسل إليه الفريد" الذي ينغلق عليه الكتاب. يطارد الشاعر العناصر كي يصغي لما "يهمسُ السرّ/غريبا على كلّ ضفّة" (كسور) "لهاث طويل/ركض طويل/ الذئبُ لو ذهب" (مطاردة سوداء1).

ينقسم الكتاب إلى قسمين. القسم الأول، نشيد الرمل، يتقصّى "الامتداد الأبيض" («مطاردة سوداء 2») بعين ما زالت متوحّشة تيأس من الانتظار الطويل، " الانتظارُ كلُّهُ/في موضع الرّغبة" (ماء أكثر ثقلا) الجسدُ يتعبُ " لو أنّ أحدًا/ لم يأت ليمرّ" (امتحان الاسم").

سيتسرّب هذا اليأس ثانية في دهشة القسم الثاني،........، حيث ينخرط الشاعر في أثر ميشال أونج (34)، مرتبطا بالضياء (أومبرا دل موربر (35)).

يتوغّل في النسيان لأنّه يعرف بالتجربة كم بريح ظل الموت من يرى عمله يكتمل. إنّ محمد ديب يرسو مع ديوان "القلب الجزيري" في الضفة النائية أين يتداخل ارتفاع السماء مع العمق البحري في الزرقة المتفجرة للظل المضيء. تذوّب نهاية رحلة البحث المتناقضات في الصمت. إذ أن منجز حياة ليس الحياة، فالسر سيبقى كاملا. في القصيدة الأخيرة من الكتاب ظل الموت هو شراع أبيض يُتَضَرَّعُ إليه يحمل الجواب للمرسَل إليه الفريد لأن الوحدة الكاملة المرغوب فيها كثيرا تتحقّق في الأخير: "تأتي/ مبهورةً/ بضوء غامر./ تأتي هكذا/شراعا أبيض/ لهيئة واحدة./ حاملةً/ الجواب/ للمتلقّي الوحيد.

الشاعر والسفر

يكون السفر دائما إلى أماكن أخرى. بكتابه " ل.أ.تريب"، يعيد محمد ديب ربط العلاقة مع تقليد غاب عن الأنظار قليلا، ذلك الخاص بشتوبريان، ونرفال، وسيغالان، الكاتب لا يحكي رحلته إلى أمريكا بعد دعوة من الشاعر بول فانجليستي ولكن عودة نوستالجية حيث تبدو المعالم مشوّشة وحيث لا يبقى سوى جوهر السفر، وانتقال النظرة، وحركة الجسد وتحوّلات الداخل: ما ألمّ به. أنّه غادر./ أنّه ذهب إلى مكان آخر/ليحقّق وجوده. (مهاجر).

القصيدةُ رواية "كي نمنح جسدا لشعر تحوّل في أيامنا هذه إلى جِبِلَّةٍ خارجية، واهنة، متعبة بنزعة انطباعية مقطوعة الأنفاس" (الغلاف الخارجي للكتاب) لكن على السرد الروائي ونزعته الواقعية أن تدخل مِشَدَّ البيت الشعري كي تحتفظ اللغة بصرامة مجافية لكل مجاملة، ولإزاحة النزعة الغرائبية للحكاية وطمس ألوان البطاقة البريدية. منذ بداية الحكاية نكون شهودا على موت الذئب (الشاعر نفسه)، وربما هناك أيضا تذكير بالقصيدة الشهيرة لألفريد دو فينيي:

ذئبٌ قُتِلَ/ الشمس كانت تحمل هالتها/ تساءلت: ما الذي يمكن قوله؟ ("لا").

في المدينة البيضاء والسوداء، حيث الأشياء هي أشباح تتصالح مع ما يحيط بها، لا يتوقف السارد عن مصادفة الموت دون أن يترك نفسه يلهو في تسكعاته، راغبا في تسجيل الأحداث التي تقع أمام عينيه بطريقة مختلفة عن الكاميرا لأنّ الحياة ليست السينما: نتجوَّل والسّلاح في اليد/ إنها مدينة السينما. لكن هو/ليس مفتونا. ليس من هنا. ("السبب في مكان آخر").

إنّ السفر لا يمكن أن نحكيه، هدفُه يُنسى، وأن نتذكّره لا يجدي في شيء. إنّ النّص يتأرجح بدون توقف في العوالم المتناقضة ويتفادى بالكاد المصائب. تستدعي الذّاكرة عالما مفقودا يُحْيِيهِ القول، لكن في حكاية تخييلية. إنّ القصيدة الأخيرة في "ل.أ.تريب"، "من حيث نتكلّم" فصيحة، وصوت الشاعر، مثل صوتنا، لا يستطيع أن يكتفي بالبوح بكلّ شيء رغم رغبته في الكلام:

"…/ حافِرًا الليلَ إلى قرارة العمق/ لكن يتردّد في قول/ مِنْ أين يتكلّم، ولا مِنْ أجل من./ وكيف أن نفس القصة/ تمتلئ باللاطمأنينة. لكن/ ما أهميّة أن نقوله حينئذ./أولا نقوله، لا نقوله.

رغم صدى الشكوى، رغم الأحقاد، وحتى اليأس من أن نبدأ دائما من جديد مشروعنا:

" لم يجلب لي أبدا تمرين الكتابة سوى عدم الرضا، وخيبة الأمل، والغمّ، سواء على صعيد الشكل أو المضمون: وهو الأمر الّذي لم أنقطع عن الرغبة في تداركه، وتعويضه، بكتابات جديدة، وذلك للوصول في النهاية ويا للأسف إلى النتيجة نفسها". (لايزا، صورة ذاتية).

لقد اضطلع محمد ديب حتى النهاية بمهمته في الكتابة. يحمل قوله وصمته عاليا عبارةً حرّةً ومشرقة في خدمة من

باية محي الدين



يمنح وقته للإصغاء إليها.

إحالات:

-1 أشكر كوليت ديب، التي كانت مساعدتها ثمينة لإنجاز هذه الطبعة وأيضا ريجينا كايل لدقة ملاحظاتها.

-2 أي: الظل الحارس، غاليمار1961، (منقحة ومزيدة في طبعة سندباد1984)؛ صياغات، دار سوي1970؛ إيروس شامل الحضور، دار سُوئ1975؛ نار، نار جميلة، دار سُوي1979؛ يا يحياء، دار سندباد1987؛ فجر إسماعيل، دار طاسيلي1996؛ طفل الجاز، دار دفيرونس1998؛ القلب الجزيري، دار دفيرونس2000؛ ل.أ.تْريب، دفيرونس2003.

-3 لِيلي الفصول الأربعة، وطفلة الجاز، التي تمثّل القرين الأنثوي ل: طفل الجاز، والتي كان الشاعر بصدد كتابتها، وقد وُضِعت في آخر الكتاب مع مجمل الأشعار التي أخذتْ شكل الأغاني (" أغان"). أما الأشعار الموزعة في مجلات وجرائد فهي قليلة جدا؛ أغلبها تم نشرها في المجاميع المنشورة. وسنشير إلى ذلك في حدود الإمكان.

-4 إن الموسيقى مهمة لفهم عالم ديب. " إنني أنحدر من عائلة موسيقيين حتى وإن لم أكن واحدا منهم... كان عندي مع ذلك أذنا موسيقية..." (شجرة الأقوال، " أتكلم لغة أخرى: من أنا؟"). والإحالة إلى موزار وباخ، وفن la fugue على الخصوص، هي عديدة في نثر ديب.

-5 إن العناصر البيوغرافية الموثوقة المدونة إلى يومنا هذا قليلة: تاريخ الميلاد في 21 جويلية1920، بتلمسان، في عائلة حرفيين مولعة بالموسيقى الأندلسية. يتيم الأب منذ سن العاشرة. دراسات ابتدائية وثانوية بالفرنسية، تعلم النسيج والمحاسبة، مارس عدة مهن منها معلّم في الجنوب الغربي للبلاد، وصحفي في الجزائر الجمهورية. صدرت روايته الأولى " الدار الكبيرة" سنة 1952 عن منشورات سُوئي، فدفعت به إلى مقدمة المشهد الأدبي. اختار المنفى سنة 1959 مع عائلته في فرنسا، في الكوت دازور ثم استقر في ضواحي باريس أين تفرغ للكتابة. قدم عدة محاضرات كأستاذ زائر في أمريكا وفنلندا. أصدر أكثر من ثلاثين عملا في مختلف الأجناس الأدبية: رواية، شعر، قصة، مسرح، مقال، حكاية للأطفال، لكن برؤية واحدة. توفي محمد ديب في شقته بسال- سان- كلو في 02 ماي 2003. تستريح روحه في المقبرة البلدية.

-6 عندما يستخدم محمد ديب: "نحن" أو " عندنا"، فإن ذلك يحيل دائما إلى الجزائر. في كل النصوص التي يتكلم فيها عن الأدب أو اللغة، يتموقع ديب في الجانب الجزائري.

-7 منشورات المجلة السوداء روفي نوار، باريس،1994. كتاب يضم صورا فوتوغرافية التقطها الكاتب سنة 1946، يستحضر فيها مشاهد من طفولته ورغبته في الكتابة.

-8 منشورات ألبان ميشال، 1998.

-9 المعلقات: قصائد مشهورة في الشعر العربي، عددها سبعة أو عشرة حسب الروايات. توجد عدة ترجمات لها إلى اللغة الفرنسية، منها ترجمة جاك بيرك: المعلقات العشر الجاهلية، منشورات سندباد، باريس، 1979 التي تبدو لي رائعة لأنها تبقي على الإيقاع العربي. هذه القصائد المنظومة في القرن الخامس لها بنية واحدة، تبدأ بالوقوف على الأطلال، وهي استحضار للأثر الصامت لمن أقاموا هناك، وتذكُّر للحبيبة.

-10 لم يكن محمد ديب يتأثر فقط بما يحدث في الجزائر، كما يمكن أن نقرأ في مقالاته، لقد كان منتبها لما يحدث في فرنسا، وفي الشرق الأوسط، وفي إفريقيا، وخاصة ظاهرة العولمة.

-11 أنظر سورة النور، القرآن، حكمة النور التي يعرفها محمد ديب جيدا، وقد شرحها طويلا المتصوفة. إن الإحالات إلى القرآن كثيرة في عمل محمد ديب، وتحضر عبر علاقات تناصية. وهو كان يترجم بنفسه السور التي يذكرها.

-12 "شجرة الأقوال" ص88.

-13 النص الأخير من " سيمرغ" عن الكاتب اليوناني باباديامنْتيس، يقدّم إضاءات هامة في هذا الموضوع.

14- "لايزا"، باريس، 2006.

-15 أنا في الأساس شاعر ومن الشعر جئت إلى الرواية، لا العكس." هذا ما قاله في حوار بعد صدور ديوانه الأول، مجلة إفريقيا أكسيون، 1961-03-13.

-16 يتعلّق الأمر بالروايات الأولى لمحمد ديب: " الدار الكبيرة" منشورات سُوي 1952، " الحريق" منشورات سُوي 1954، " النول" منشورات سُوي1957ن وتوّجت " الدار الكبيرة" بجائزة فينيون.... نشرت مؤخرا في مجلد واحد عن دار البرزخ.

-17 الشعر كما كان يقول صديقي الراحل غييفيك، وهو شاعر مُلْهَمْ: " هو شيء آخر، و ذلك حين يرد على السؤال الذي كان يُطْرَحُ عليه كثيرا. هو شيء آخر. ومع الإلحاح المزعج للبعض، كان يواصل كلامه بالحكمة العربية التي مفادها:" إذا لم يكن غناؤك أعذب من الصمت، فلتصمت." (الشعر يلزم بذلك، مجلة أوربا:" ألق الشعر، تأملات الشعراء حول الشعر" رقم875، مارس2002، تمت استعادته في " لايزا"، " صورة ذاتية 4 ص 124-126.

-18 كان على القصيدة، وهي في الأصل كلمات تُقَّالُ، أن تضم الغناء، كي تجيب على هذه الغاية الاستشفاعية أو تلك، والعلاجية، والمادحة، والتعزيمية أو العشقية ببساطة، وأن تجد فيها غايتها، واحتراقها عبر تآكلها" (مقطع من نص غير منشور سلّمته لي السيدة كوليت ديب). في أغلب النصوص النثرية لمحمد ديب، يغني الشخوص ليعبّروا عمّا يحملونه في دواخلهم دون القدرة على قوله.

-19 "سيمرغ" هو آخر عمل صدر في حياة محمد ديب، عن منشورات ألبان ميشال، باريس 2003.

-20 القصيدة مرآتنا، عندما نرغب في ذلك. لكنها مرآة مظلمة كما يلزم للأشخاص الغامضين مثلنا، نحن الّذين لا نضع الأقنعة إلا لكي نُرَى. تتعرّف القصيدة على نفسها لكن ذلك لا يفيدها في شيء كما لا يفيدنا نحن أيضا تعرُّفُنا على أنفسنا في المرآة وتعريف الآخرين بنا. (سيمرغ، ص 22).

-21 أبو مدين شعيب صوفي مشهور ولد في الأندلس سنة 1126، ومات في تلمسان سنة1197، ودُفِنَ في العُبّاد. أنظر النّص الّذي خصّه به محمد ديب في كتابه: تلمسان أو منازل الكتابة. في روايته " إلاه في بلدالبرابرة"، يغني صانع بابوج أمّي أبياتا للشيخ الولي ترجمها محمد ديب بنفسه: " أنا هو شيخ الشراب/ ساقي الملاح/ لَذَّ لي التمزيق.../ يا أنا مَنْهُ أنا حتّى أنا/ همتُ في سكري/ شعْعوني طيب ألحان الغنا/ فعسى نذْري."

-22 منصور الحلاج حُكِمَ عليه بالقتل في بغداد سنة 922. خصّ لوي ماسينيون حياته بسيرة عظيمة: عذاب الحلاج، غاليمار، باريس 4 أجزاء. إعادة طبع سنة1975.

-23 نُشِرَتْ " صيف" سنة 1946 في المجلة السويسرية "آداب" و"فيغا" نشرت في الجزائر العاصمة في أفريل- ماي 1947 في مجلة " فورج": هذان النصان أعيد نشرهما في مجموعة" الظل الحارس" منشورات سندباد1984.

-24 أنظر " طوق الحمامة في الألفة والألاف" لابن حزم (ت1064) الذي كان المؤلف يعرفه جيدا.

-25 خاصة في المقاطع: "متتالية بدون نهاية" و" أطوار الليل" حيث يعيد ديب صياغة البحر الاسكندري.

-26 العبارة لكاتب ياسين الّذي عبّر بشكل مدهش عن معضلة اللغة في ختام " المضلّع النجمي" (منشورات سُوي، باريس، 1966):" لم أتوقف أبدا، حتى في أيام نجاحي أمام المعلمة، من الشعور في أعماقي بالقطع الثاني للحبل السُّرّي؛ هذا المنفى الداخلي الّذي لم يكن يقرّب الطفل من أمِّه إلا لينتزعهما في كلّ مرة أكثر قليلا، بهمسة الدم، وبالارتجافات الرافضة للغة ممنوعة، سرِّيًّا، باتفاقٍ واحد، ما أن تمَّ عقْدُهُ حتّى حُلَّ... هكذا خسرت كلّ شيء في الوقت نفسه، أمّي ولغتها، الثروات الوحيدة غير القابلة للتصرّف فيها- ومع ذلك هي مهمشة! وضعية كهذه للأسف! لا يمكن أن تؤدي سوى لترك الكتابة.

-27 على الخصوص شعر ابن مسايب شاعر تلمسان من القرن 18، الذي يغنّى شعره الغزلي والإيروسي في كلّ البلاد.

-28 اسم الكاتب ديب هو الذئب في اللغة العربية.

-29 غييفيك كتاب لِ جون طورطيل، سيغرز، باريس سلسلة " شعراء معاصرون" 1978.

-30 يُظْهِرُ السيدي المنجز من طرف منشورات طاسيلي سنة 1995، حيث يقرأ القصيدة لورنس بوردال وعمروش وحمّو غرايا، كم يوسّع الصوتُ فضاء النص.

-31 شيء بمعنى واقعة، في تعارض مع الصورة المثالية، والفانتازم.

-32 هنري ميشو، " أبحاث في الشعر المعاصر"، محاضرة نشرت بالإسبانية في مجلة "سير" سنة1936، أعيد نشرها في الأعمال الكاملة، غاليمار، مكتبة لابلياد، ج1، ص 971-983.

-33 إلى غييفيك ذاكرة حية.

-34 أنظر ميشال أونج، سوناتات ومادريغات إلى كفاليري، الترجمة الفرنسية برنارد فاغي، السوناتا 102، مناخات، كاستالنو لو لي،199، ص 110. ها هما المقطعان الثلاثيان: " آه يا ظل الموت، أنت الظلّ الذي تتلاشى فيه/ كلّ آلام الروح/وانتفاضات القلب،/أنت الملجأ الأخير لليائسين الكبار،/ أنت الوحيد الذي يعرف كيف تهدئ كل جسد هائج." نص ديب يتفاعل ويُحَيِّنُ هذه العلاقة بين العمل الفني المُطَارَد طيلة حياة كاملة والموت الذي يمحو كل أثر له.

-35 أعطى محمد ديب تقريرا عن ذلك في " كليشيهات كاليفورنية" في " شجرة الأقوال. قراءة هذا النص تضيء الرواية / القصيدة. للقراءة أيضا مساهمات بول فانجليستي وبياتريس موصلي بينيت في مجلة تعابير مغاربية إكس بريسيون مغربين، المجلد 4، رقم2، شتاء 2005، المخصص لمحمد ديب شاعرا.

شاعر وكاتب من الجزائر مقيم بفرنسا



لا شيء هناك سوى باب وموجة

محمد ديب

شعر

ترجمة: ميلود حكيم



شعر/محمد ديب

الظل الحارس
(OMBRE GARDIENNE)

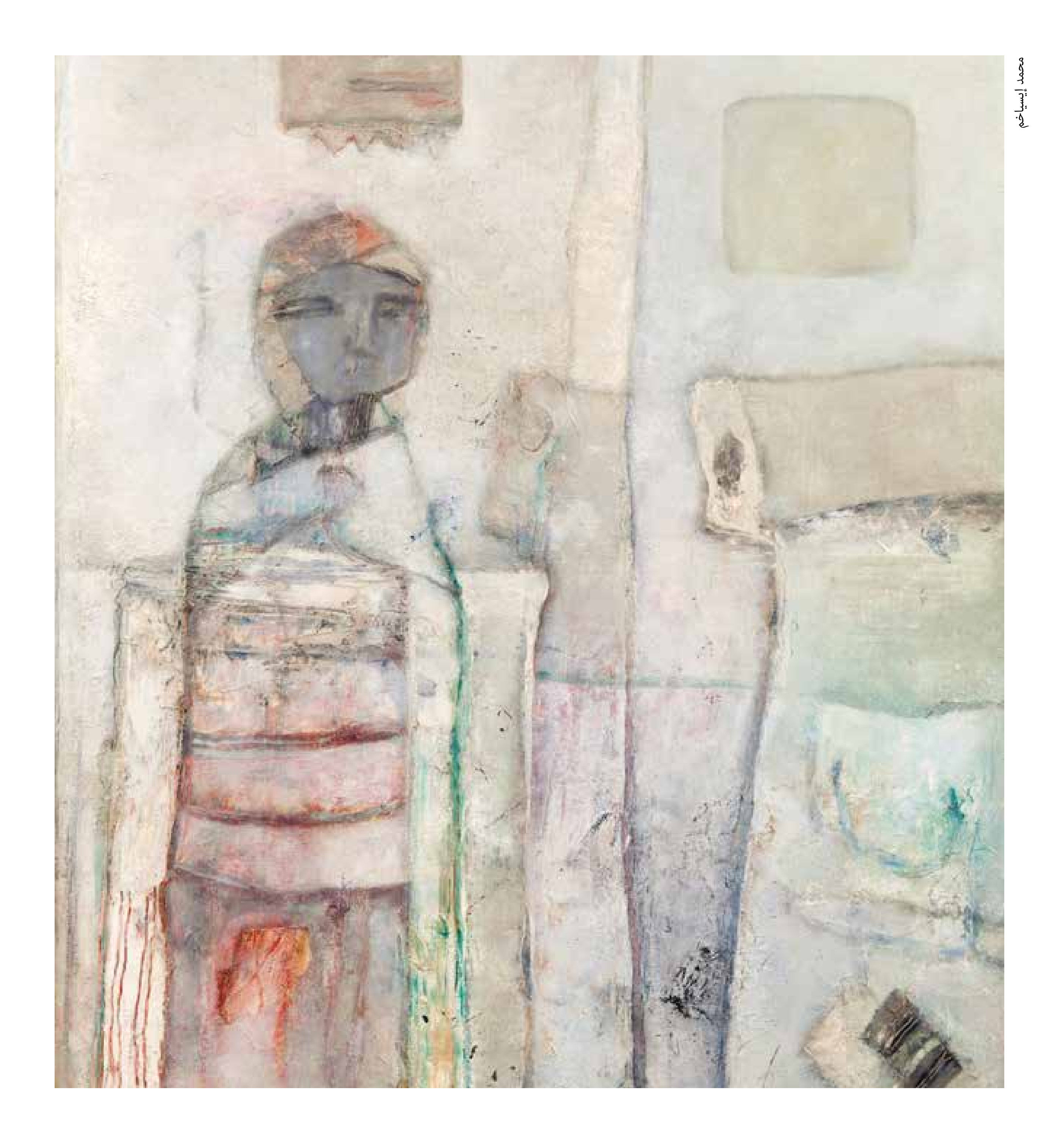
ظهرت الطبعة الأولى لهذا الديوان في دار غاليمار سنة1961، مع مقدمة للشاعر أراغون. احتوى النص على خمس لحظات: الظل الحارس، عناصر، القيلولة، حاشية بدون نهاية و أطوار الليل. أعادت دار سندباد طبع الكتاب سنة 1984؛ طبعة جديدة مزيدة تضمّنت نصوصا جديدة، و مقدمة أراغون.
في سنة 2003 أعادت دار لاديفرونس طبع الديوان مع نص أراغون "من الألم يولد الغناء" وهو المقدمة الأصلية. وستشكل النصوص غير المنشورة اللحظة السادسة من النص تحت عنوان: احتفاءات.

الظِّلُّ الحارس (1)

أغْلِقْنَ الأبْواب
أيّتُها النّسَاءُ، النُّعَاسُ المُرُّ
سَيَغْمُرُ أعْصَابَكُنّ،
الماءُ، و الرَّمْلُ ذَوَّبَا
أثَرَ خُطَاكُنّ،
فلا شَيْءَ تَمْلِكْنَهُ
بعيدةٌ هي الالتِمَاعَاتُ
القليلةُ للنّجُوم
وكثيفةٌ هي الأراضي المُجَاوِرةُ،
البيوتُ سوداءُ
تَأْوِي رَاحَتكُنّ.
أغْلِقْنَ الأبْواب
أنا الحارسةُ
لا شَيْءَ تَمْلِكْنَهُ.

الظِّلُّ الحارس (2)

لكن سأغنّي لِبُرْهَةٍ
حَتَّى لا يَشُوبَ الغناءُ
أبَدًا نَوْمَكُنَّ؛
سَلاَمٌ عَلَيْكُنَّ، أَيَّتُها الأمّهات، و الزّوجَاتُ،
سيكون الطّاغيةُ مَصّاصُ الدّماءِ
غبارًا في سِلاَلِكُنَّ.
أَسِيرُ على الجَبل
حيث يَنْشُرُ الربيع
الذي يأتي أعْشابًا عَطِرَةً؛
أَنْتُنَّ جَمِيعًا اللَّوَاتي يَسْمَعْنَني،
عِنْدَمَا يَلِينُ الفَجْرُ
سآتي لأغْسِلَ عَتَبَاتِكُنَّ.
و أغْمر بالغناء
زغردات الزمن.



الظِّلُّ الحارس (3)

لا تَتَسَاءَلْنَ
إذا ما كانت الرّيحُ الّتي تَزْحَفُ
فوق الذُّرَى
تُذكي لهيباً؛
هلْ كانت نارَ بهجة،
هلْ كانت نارَ فقراء
أو علامَةَ رَاصِدٍ.
أيّتها النِّسَاءُ المُدْهِشَاتُ
الغارقاتُ في اللَّيْلِ
اللَّواتي يُغْلِقِن أبْوابهنّ، أُحْلُمْنَ.



أسير، أسير:

الكلماتُ التّي أحْمِلُ

على اللسَان

هي بُشْرى غريبةٌ.

انْبلاجُ الفَجْرِ

يَنْبَلِجُ الفَجْرُ والطَّبيعَةُ

تَنْسُجها خيوطُ الدِّم، والرّيحُ،

الصَّمْتُ والعواصِفُ الشَّاحِبةُ.

غناءُ صوتٍ عذبٍ يدور

دون تَوَقّفٍ فوق الرّوابي

كَلُّ ارتباطٍ قُطِعَ - آه كيف أحْيا؟

بيتي مَأْوى الجليد،

الريح تعصف حتّى الموت، - لكنك تَهمِسين:

"لَيْنَتَهِ فقط المنفى"؛

"النّعناعُ الجديد أزْهَرَ"،

شجرةُ التّين أثْمرَتْ،

"لَيْنَتَهِ فقط الحِدادُ".

في زَمَنِ العذابات، أنْتِ وَحْدَكِ

يا ابْنةَ الحُزَامَى بِقَلْبِكِ المُعْتِمِ،

أنتِ وحدك تستطيعين الغناء هكذا.

==========

السّاعةُ المجنونة

السّاعةُ المجنونَةُ تتيهُ، سوداء،

ستتعَّرفُونَ عليها

عَبْرَ الحِقْدِ الأسْوَدِ المُفْرِط،

والصُّراخِ الحَادِّ، والرِّيح العاتِيَةِ.

مولودةٌ من الكلْسِ القديم

ونيرانِ البَحْرِ،

مجاذيفُها باتِّجاه المُوتِ

تَنْبَثِقُ غريبةً من جديد.

ستتعرّفُونَ عليها:

إنّها ساعة الحداد، ساعةُ

الدّمِ الأصْهَبِ فوق الدوالي،

وجُنُونُ الضياء.

عــدِّيَّــةٌ (1)

واحِدٌ.

لِلنَّار،

للسِّكيّن، هذه اللعبةُ

تُفْقِدُ المَشْهَدَ وِحْدَتَهُ.

إثْنان.

عند الأحياء

تجعل العيونُ من الكلمة

صُغَيْرًا مُوحِشًا.

ثلاثةٌ.

ظِلٌّ و أسِيرٌ

أسِيرٌ وظِلٌّ

- (1)عدّيةٌ (Comptine): لتعيين من يقع عليه الدور في اللعب.

أربعةٌ.

يتساقط الثلج.

صمتٌ

أسِيرٌ و ظِلٌّ.

خمسةٌ.

ليسَ سِوَى ثلجٍ قليلٍ

وكلُّ شيء أُخِذَ،

وكلُّ شيء أُخِذَ،

ستةٌ.

المَوْتُ

في مُنْتَصَفِ مَوْضِعٍ آخَرَ

يَسْهَرُ بِعَيْنٍ واحدةٍ.

واحدٌ، اثنان،

ثلاثة، أربعةٌ، خمسةٌ،

سِتّةُ مَوْتَى.

إلخ.

صَــوْتٌ

يُفَتِّحِ هذا الصباحُ عينيهِ

في الضباب، الوحْشَةُ

وبعضُ أزهار البريّة.

هناكَ تَشْتَعِلُ أعشابٌ، يَابِسَةٌ،

هنالِكِ يَخْفِقُ شِرَاعٌ

أمْ هي امرأةٌ تمشي؟

أنْظُرُ إلى هذه الأراضي الحمراء

وأفكّر: ربمّا هذا كلُّ

ما يجعلني قَلْبًا عَنِيدًا.

فجأةً يرتفعُ صَوْتٌ

يَرُدُّ عليَّ في الضياء

اللامتناهي، وكُلُّه ارتجافٌ:

تتوالى الفصول، وتمرُّ

السِّنِينُ لكنّني شابًّا أبقى،

شابًّا أُولَدُ مِنْ جديدٍ، أكثر شبابًا.

"كهذا النّهار المبلَّلِ بالنّدى

والّذي ما يزال بَعْدُ باردًا. أحِبَّني!"

والريح تُردّدُ: أحِبَّني...

على الأرض تائهةٌ

عندما يَنْكَسِرُ اللّيْلُ،

أحْمِلُ دِفْئي

للَجِبال القاطعة

وأتعرّى على مَرْأَى الصّباح

كتلك التي قامت

لتحتفي بالماء الأوّل؛

غريبٌ بَلدي حيث

تتحَرّرُ الكثير من العواصف،

وتختلج أشجارُ الزيتون

في الجوار وأنا أغنّي:

أيّتُها الأرض المحروقة السوداء،

يا يَمَّا خيتي

ابنُك لن يبقى وحيدًا

مع الوقت الذي يَنْهَشُ القلْبَ بمِخْلَبِهِ؛

اسمعي صوتي

الهَارب في الأشجار

الذي يجعل الأبقار تَخُورُ

لقد جاء صباحُ الصّيْفِ هَذَا



أكثر خفوتًا من الصمت،

أشعر كما لو أنّني حامِلٌ

يا يَمَّا خيتي

النّسَاءُ في أكواخِهن

ينْتَظِرْنَ صرْختي

لماذا يُقَالُ لي، لماذا

هل ستزورين عتباتٍ أُخْرَى

مثل امرأةٍ مطلّقةٍ؟

لماذا تَضِيعين مع صرختك،

أيّتُها المرأة، عندما

تبدأ أنفاسُ الفجر

جَوْلتَها على الرّوابي؟

أنا التّي تقول، يا جزائر،

ربّما لستُ إلاّ

إحْدَى نسائك المَغْمُورَاتِ

لكنَّ صوتي لن يتوقف

عن اسْتِصْرَاخِ السُّهوب والجبال؛

أهْبِطُ مِنَ الأَوْرَاسِ

افْتَحْنَ أبوابكُنَّ

يا زَوْجَاتِ الإخْوَةِ

امْنَحْنَنِي الماءَ العَذْبَ،

أتيتُ لرؤيتكنَّ

حاملةً لَكُنَّ الهناءَ،

لكُنَّ و لِأَبْنَائِكُنّ؛

لِيَكْبُرَ مواليدكُنّ الجُدُدْ

لِيَنْمُوَ قَمْحُكُنَّ

لِيَخْمَرَ خُبْزُكُنَّ أيضا

وليكُنْ كلُّ شيْءٍ على ما يُرام،

وليكن الهناءُ حليفَكُنَّ.

عناصر

_1_

نجْمَةُ بنات نعْشٍ الكُبْرى تعْبُرُ صارخةً

في قلب ضبابٍ من الدّم الكّثيف.

كَوْمَةُ نحاسٍ بلا ذاكرةٍ،

مَنْجمٌ و سِرْبُ طُيُورٍ يُغَنِّي

يحيط به مَطَرٌ لا يُهْزَمُ،

يَحْرُسُ شجَر " الباوُوبات"(1) منذ الطفولة

وصَوْتُ "مِينُوْتُورٍ" مُتْعَبٍ

ضَيَّعَ من زمانٍ شكوى

مدينةٍ فارغَةٍ تمامًا، خرْساءَ تمامًا.

- (1) الباوُوبات (Le Baoba) : شجر استوائي.

_2_

صمتٌ أقوَى لِلْأَقْدَامِ،

صمتُ أشواكٍ خضراء

وأيَادٍ حوْل العُنق،

امرأتي تُصَارِعُ الجُوع

الّذي لا نستطيع اجْتِثَاثَهُ

تُغَنِّي وحَدَقَتَاهَا مُغَلقتان.

مازال الثلجُ يتساقط. النجمةُ

الّتي تقتل النّهارَ على جَسَدِها

تحوّلتْ إلى رمادٍ، كلُّ شيءٍ رمادٌ.

وتصْرخُ قربي، فَمًا



محمد إسياخم

لطِيفًا لا شاحبًا ولا أحمر،

حوريةً من دَمٍ تنامُ.

_3_

يَدُ القلب الكبيرةُ

مبْسُوطَةٌ في عالَمِ

وحوشٍ ونارٍ

ترتجف وقد غطّاها السَّوادُ.

نافذةُ الطّفولةِ

اكتُشِفَتْ من جديد في الشمس

مَرْجٌ مُشْتَعِلٌ

يتبعها بَيْنَنَا

أيّها الماءُ المُنْهَكُ،

آسَفُ، لم يعد يشدُّكَ

إلاَّ خيط أحمر قاتِمٌ،

أيّها الماء الهادئ، الماء الذي لا يَنْحنِي.

_4_

مَطَرٌ شاحبٌ

يُحْرِقُ كلَّ الحدائقِ

أيّها الطاووس النّائِمُ هل آنَ الأوان؟

وردةٌ نجميّةٌ ضخمةٌ

تَشْرَبُ أجسادنا حتى العظام،

الذِّئابُ تطارد أيدينا.

هل آنَ الأوانُ، أيّها الفم المفتوح؟

الماءُ الأسْوَدُ يبْحثُ عن قلب



دون أن يتعب أبدًا.
لأنّهُ سَمِعَ
تَوَرُّقَاتِ دَمٍ
مِنْ رَبْوَةٍ عاليةٍ.

_5_

نجمةٌ تغنّي في تخومِ غابةٍ
العالمِ وتلْمَعُ مِثْلَ مَيِّتٍ
تأتي لتُفَتِّشَ الأرْضَ عندما أكونُ نائمًا.
قَدِيمًا كانت هناكَ امرأةٌ غَامِرةُ الشُّحُوبِ
على صَدْرِها مِذْخَةٌ(1) بيضاء
كانت جالسةً عند عتبة البلاد.
سَأَمُهُ كان يفتح رَاحَاتٍ كبيرة؛
وعلى المَرْجِ طِفلٌ أعمى
كان يبكي، نَوْمَ جسدي نفسه.

- (1) مِذْخَة (Polypier): مجموعة من المديخ تعيش على قاعدة كلسية واحدة.

_6_

عندما استيقظتُ
كانت نجمةٌ صابرةٌ
شاحبةٌ بلا حَدٍّ
تُغَنِيِّ تحت وَابِلٍ
مطَرٍ يسيلُ
حيث كنّا نرى دَمًا؛
المدينة تنغلقُ
على الأشجار و الأحجار.
كان يلزمني انتظارُ
الربيع و النجمةِ
الَّذَيْن يمزّقان الضباب
وأتيهُ مُصْغِيًا.

أريكة القيلولة

في امتلاء النهار- فجأةً
يَبْدو أنَّ الَّليْلَ يُلْقِي سُدُولَهُ
أحْلُمُ أنَّ ظِلاًّ يُقَبّلنِي
فتَصِيرُ الحياةُ خفيفةً عليَّ.
ثمَّ – فجأةً – أستيقظُ
لكنَّ النّخْلَةَ وحْدَهَا
تَطِنُّ حولي بجنَاحَيْها الباهِرَيْن.
ترْسُم بِبُطْءٍ دوائِرَ
فَوْقَ ضَمَّةٍ من نَرْجِسٍ،
فإذا الضياءُ قد قدَّهُ الصّمتُ.

نُورٌ مُعَاكِسٌ

تَلُوحُ الطُّيُورُ،
تلْتَهِبُ شُعْلَةٌ
فإذَا هي المرأةُ؛
بِلَا اسْمٍ و لا آصِرَةٍ و لا حِجَابٍ،
تائهةٌ بعَينَيْنِ مُغْلَقَتَيْنِ،
المرأةُ المْغمُورةُ بِنَدَاوَةِ البَحْرِ.
لكنْ فجأةً تَلُوحُ الطُّيُورُ مِنْ جديدٍ
و تتَمَدَّدُ هذهِ الشُّعْلَةُ
في عُمْقِ الغُرْفَةِ بِالكَادِ نَلْمَحُهَا.
وإذا هو البَحْرُ،
البَحْرُ حاملاً الشّمْسَ بالأيدي المُهَدْهِدَة،
لا شرق ولا غرب، لا عقَبَةَ ولا حاجز، البحرُ؛
لا شَيْءَ سِوَى البَحْرِ المُعْتِمِ و الهادِئِ
ساقِطًا من النّجوم، شاهدًا على تقطيعات السّماء،
وحدةٌ، استشعاراتٌ، وَشْوَشاتٌ،
لا شيْءَ سِوَى البَحْرِ
العيونُ مُطفأةٌ،
بلا موجٍ ولاَ ريحٍ، ولا شراعٍ.
فجأةً تظهر الطُّيُورُ من جديد؛
فإذا بها المرأةُ
لا نجمٌ لا حُلْمٌ، لا تَدَفُّقُ ماءٍ لا ناعُورةٌ، هي المرأةُ.
الطُّيُورُ تعود؛
ولا شيءَ سِوى البَحْرِ.

أَرْضُ الظّلّ

صُبَّارُ البَطْنِ ونعناعٌ
أشْرَبُهُ في نبيذي هذا المساء،
احْتِراقُ جِلْدٍ و أشواكٌ تَخِزُ،
رَغْبَتِي
حَوْلَ أَرْضِ الظِّلِّ
وفصولٌ خضراءُ ترْقُصُ
في خطِّ الأفُقِ.
تأتُونَ مِنَ الظِّلّ،
تَشْرَبُونَ طيلة النهار
صُبَّارَ البطن و نعناعًا.

حاشيةٌ بلا نهايةٍ

ميناء

إنّها تُمْطِرُ؛ الميناء يَضِجُّ. لماذا أنا هنا
أنظرُ إلى السفينة البيضاء ؟
الأرصفةُ رماديَّةٌ بِحَشْدٍ سَاكِنٍ.
الشمس عالِقةٌ عبر الأدخنة.
ماذا تحتاج ؟ أنت تتألّم حَدَّ الصراخ.
الباخرةُ رحلتْ، ها هي المدينةُ.
شتاءٌ في كلّ مكانٍ، كابوسٌ من ماءٍ
ومِنْ سَأمٍ يُغَطّي "بُورْدو" بلا نهاية
والآن أين سَتَجدُ الطّمأنينةَ؟
إنَّهُ مَا لاَ يُسْبَرُ غَوْرُهُ أين يهتاج المطر؛
ما أن يمرّ مُنْتَصَفُ النّهار، حتّى يَحُلَّ اللَّيْلُ.
الآن أين ستذهب باحثا عن ملجأ؟
أفي هذه السنيما ، في هذا البار الذي تراه
مُزْدهِيًا بالأضواء، والسّكارى الغامضين و الأصوات ؟
يا لِلْأَحْمَقِ الّذي يقول هذه الكلمات غير المُجدية !

شكوى

يا لِمَرَارَتِكِ يا مَسَاءاتِ باريسَ النّاعِمَةِ؛
لِلْمَنْفِيِّ، باريسُ المُظْلِمَةُ جحيمٌ،
عندما تستريح السّماء الرّماديّةُ و الوَرْدِيّةُ على نَهْرِ "السِّينِ"
راجفةً يصرخ قلبُها كّله وينزف.
أيُّ غريب هنا لا يشعر أنه في بلدِهِ؟
لكنّ هذه الحالة تصيبك حين يحلّ الليل.



لا مكان لنا في هذه المدينة الكبيرة،
نظن ذلك؛ وهو الحُلْمُ السَّيِّءُ الّذي يعود من جديد.
لا أستطيع شيئا، هذه الساعة تثير جنوني؛
و مِثْلَ مَرَحَّلٍ يلْعَنُ سَريرَهُ الحديديّ،
باريس، كلُّ باريس كما هي أَنْذُرُهَا لِلشَّيْطَانِ؛
أيُّها النّاسُ الطيِّبون، اغْفِرُوا لِي أَلَمِي الذي لا يُشْفَى.

ما تزالُ سائرًا بينما يموتُ النّهارُ... شارعُ
"بونابرت" ثمّ رصيف "ملاكي"، و رافِعَاتُ
ورْشَةٍ، جِسرُ الفنون، تلقي ظلالاً مُضْطَرِبَةً،
ثمّ "اللّوفر" ينام بِنُعَاسٍ ثقيلٍ ومُعْتِمٍ
تمضي أشجارُ الحَوْرِ، وهي تروي راجفةً
بخفوتٍ، خُرافةً للعابر لا نعرفها،
الإنسانُ يُباع في المزاد، مُثيرًا الشّفَقَةَ الكبيرةَ لِعَصْرِنَا،
تمضي أشجارُ الحَوْرِ السوداء، و أوراقُها طافِحَةٌ بالحفيف...
ساحةُ "الكُونْكُورْد"، نسيانٌ مفاجئٌ لِلذّاتِ.
نهْرُ "السّين" فارغٌ لكنَّ الضِّياءَ الحريريَّ،
هو في الوقت نفسِه حُلْمٌ مُتَّقِدٌ وفكرةٌ جوهريةٌ،
يعيد لي السَّلَام تحت الغناء العاري للسّماء.

السيّدات الطيّبات

العُيُونُ الكبيرَةُ السَّوْدَاءُ الغارقةُ في الحنينِ
كانَتْ تَرْصُدُ في شارعِ
"سيباسْتُوبُول" الطّائِرَ النّادر،
وأَنْتنَّ، يا صاحبات الشَّعْرِ المُثْقَلِ بِالسِّحْرِ
المُنْعَكِسِ على الواجِهَاتِ،
أَيَّ عالمٍ مِنَ المغامرات تسْحبْنَ
وأَيَّ خَيْبَاتِ أَمَلٍ ؟
أَنْتُنَّ حافَّةُ النّهْرِ و الضَحِك
الرَّطْبَيْنِ الباعِثَيْنِ على المَوْتِ
من يَبعْنَ أَنْفُسَهُنَّ حين يَحُلُّ اللَّيْلُ.
أيّتها الأخواتُ، يأتي التّائهُ على آثارِكُنَّ:
يمْنَحُ لَكُنَّ أَزْهَارَهُ الزَّائفة البريق.
أنتنّ اللَّوَاتي تُوصَفْنَ بالبهْجة، اقْبَلْنَ
الباقةَ و الأغنيةَ العاطفية؛
يا شبيباتي، أين هو الحب الكبير إذن !
لا تَبْخَلْنَ بطِيبَتِكُنَّ، ولا تَتَكَبَّرْنَ
بِلَقَبٍ لا نَعْرِفُ مَا نَفْعَلُ بِهِ.

غريبٌ

إذا لم يَكُنْ هَذَا البَرْدُ، فمَنْ يُشيرُ لي؟
هلِ الحُلْمُ المُنْتَهِي بِسُوءٍ، الظِّلُّ الأَسْوَدُ والصَّوْتُ
مَنْ يُبْكِي الطفلَ، أو الضبابُ الشتائي؟
هذا أنا... أنا، المُزْعِجُ الّذي يعْتَرِضُ طريقَكُم.
لست مَيِّتًا و لا حَيًّا، في أرْضٍ أخْرى مكاني.
جحيم الحَدَّادِ أقلّ مِنِّي تآكُلاً،
وأقلّ احتراقًا عودةُ روحٍ متألِّمةٍ؛
النظرة التي تُلْقَى على الغريب تُبْعِدهُ.
هو شحُوبٌ، هو لَوْنٌ
مُظْلِمٌ ومُضيءٌ، يومٌ واسِعٌ بين الكلْب والذِّئْبِ:
هل تُصَدِّقُونَ، أنا مَخْلُوقٌ مِنْ هَذَا الأَلَم.
أنا جئتُ مِنْ مَكَانٍ آخَرٍ، ما قيمةُ شيءٍ نأتي به إلى المِسْمَارِ
وها هي الرَّيْبَةُ تكْبُر فِيّ،
وتتعمَّقُ أكثرَ وِحْدتي.

إيروس شاملُ الحضور
OMNEROS

ظهر الكتاب في منشورات سُوِيْ سنة 1975. على ظهر الغلاف صورة بطاقة هوية لمحمد ديب و نص للشاعر غير مُمْضى:
الجانب الأكثر جلاء للحياة، الجانب المحسوس، هو بالتأكيد الجانب الأكثر عتمة. هو ليس سوى الظلّ المحمول لإيروس ، و ليس و نحن فيه إلا مشروع إيروس نفسه في الأوقات التي لا يبدو فيها أنّه كذلك. كنت أفكّر في الأمر وأنا في القطار الّذي يحملني من فَرْسَاي إلى باريس في يوم رائق من أيام يناير، وواصلت مُحَدِّثًا نفسي أيضا أنّ كلّ شيء فينا مفتون، يصبو إلى نبع النور هذا. ثمّ غمرتني بنورها الرؤية المُعْمِيَةُ لنبع النور هذا. كفاني ذلك لأفهم أن علينا أن نُبْعِدَ الغواية، وحتى الفكرة - مَنْ يذوب فيها لا يعود يُحِسُّ تأثيراتِها، و مَنْ تستحوذ عليه فهو مفقود. اكتشفتُ هكذا أنّ حظّنا يوجد في كثافتنا، تفحصتُ بنظري الوجوه الإنسانية الموجودة في عربة القطار و شعرتُ اتجاههم بالامتنان لأنّهم هنا. لا شكّ أنّني أخذت القطار في هذا اليوم فقط لأبقى طيلة الوقت الّذي يستغرقه السفر قريبا منهم دون أن أتحرّك. كانت أفكاري تدور بشكل طبيعي حول هذه القصائد. و ها هي اليوم بالقوة والوضوح نفسهما تنبثق من جديد بعد شهرين من النسيان. والحال هكذا فهي تخفي داخلها جزء من الحقيقة.
وقد يبدو من جانب آخر أنّ هذه القصائد تخدع الحنين إلى لغة أخرى، لغة غير موجودة بالتأكيد، أو لا توجد إلا في الحالة الافتراضية. يجب كذلك رفض هذه الفكرة و قراءَتها بوصفها قصائد حبٍّ و حرفيا فعل الحبّ.
في شهر جويليا 1973، نشرت المجلة الفرنسية الجديدة... (رقم247) ثلاث قصائد لمحمد ديب: " إشاعة الحرارة"، "نشر الألم" و"صحراء تتسمَّى". تمّ دمج القصيدتين الأولى والثانية في قسم "إيروس الناسخ" بتغيير للعنوان بالنسبة "إشاعة الألم" التي أصبحت "إشاعة العتمة". القصيدة الثالثة توجد في قسم "إيروس الأرض".
أُعيدَ نشر ديوان "إيروس شامل الحضور" سنة 2002 في دار لاديفيرونس. ترجم الديوان إلى اللغة الإنجليزية من طرف بول فانجليستي و كارول لاتييري، منشورات ريد هيل بريس.
تَنَبَّهْ أنَّ مَنْ يَقْرَأُ، هو نَفْسُهُ الكتاب، هو نَفْسُهُ المقروء، وهو نفْسُهُ من يتكلّمْ و هو نفسُهُ ما يُنْقَالُ دون أن يكون القوْلَ.

أرخبيلاتٌ عاطِلَةٌ

_1_

خُضْ عبْرَ القوّة النّومَ
سَفَرَ ظِلٍّ و تَوَجُّسٍ
فَوْقَ تَشَرُّدِ ذاكِرَةٍ عديدةٍ
احْمِ و كَذِّبْ هروبًا
هوَ بيَاضٌ في دغْلِ الصَّرَخاتِ
يكْتَشِفُ مَعْبَرًا و يُضَيِّعُهُ
وأنتَ تَتغطّى بالخَرَسِ
ثابِرْ مِنْ ثَغْرَةٍ إلى ثَغْرَةٍ
يا ماءً خفيفًا على الصّخور الحائِلَةِ.

_2_

ماءٌ صابِرٌ بطيءٌ يُريدُ
أَرْجُلاً و أعْمالاً ولا يُحْسِنُ الانْفِلاتَ
ويريدُ فتح الطريق المالحةِ
أدّى أشدّ انْخِفَاضًا لا يُريدُ بُلُوغَ



الجذْرِ المُرْجانيَّةِ المُضْطَرِبَةِ في المَداراتِ
ولا أفْجارَ الاشْتِهاءِ.

_3_

مُتَوَحِّدٌ في ندَمٍ
ظِلٌّ و نومٌ كذلكَ
يضعُ على عتبةٍ
أشْنَةً و كذلكَ شَمْسًا
ومُجَذِّفًا يَتَأبرُ.

AENIGMA

نَاهِشَةٌ
تَجُوبُ دَرْبًا مِنَ القُبَلِ
فَجْأَةً عُذُوبَةٌ
تَلْتَفُّ بِخاصِراتٍ قَابِلَةٍ لِلْمَحْوِ
فَجْأَةً بُرْجٌ
يُراكِمُ ضَجِيجَ القَلْبِ
جَمْرَةٌ
تُهدي مؤنَها لِلقَصِيِّ مِنْ تِلْكَ الضِّفَافِ
وتُرَدِّدُ
فَجْأَةً تَنَوِّمُ انْسِيَابًا.

بَطْءُ امْرَأةٍ

_1_

تُطَوِّقُ بِالشَّمْعدانات الأمْواجَ
تَصْنَعُ ثانيةً مِنْ هذا الفراغِ رَصَاصًا
وتبْتَعِدُ أكْثَرَ
تنامُ تحت رَمادٍ وهي
كُلُّهَا عصافير مَزْروعَةٌ بِمِقْلاعٍ
سُرْعانَ ما تعودُ إليها مِن جديدٍ.

_2_

وهيَ بَرَدٌ نَهِمٌ مِنْ أجْلِها
سيَصْرُخُ اسْمُهُ الّذي مِنْ هناكَ
ويَمْلأُ هذه الضّفاف
إليها سَيسيرُ هذا السُّورُ
في مزادِ الأصْواتِ يَخْتِمُها
فوق مؤسِمِ الفريسَةِ.

أقوالٌ أو آثارٌ

والبَحْرُ
يا بَحْرُ أدُقُّ أعْباءَ وعُزلاتٍ
أنْحَتُ أفْجارًا ألْعابًا مُغَامَراتٍ
لأجْعَلَ الفضاءَ أزْرقَ فقط
لكنَّ المَرْأَةَ
يا ماءُ أعْرِفُ فَوْقَ ماذا هذا العدمُ
يَحْرُسُ سُيُوفَهُ المُعَلَّقَةَ
أعْرِفُ أيَّ انْتِظارٍ يَكْتمِلُ
والبَحْرُ
فقطْ ماءٌ بريءٌ
أمْنَحُ لِلْحَظِّ فقط
لُعْبَةَ الحَجْلَةِ و أنْسَحِبُ.


محمد إسياخم

حُكْمُ الهواء

مِنْ أجْلِ ماذا أيّها الارْتِفاعُ الصّامتُ يسْحَبُ
مِنْ لا شَيءٍ ضَجيجَ مَوْجَةٍ الهَواءُ
مِنْ لا شَيءٍ جسدًا يريدُ أنْ يعْرِفَ
أيَخْلُقُ هذه الشّمْسَ وهذا الصّلْصَال
ويتناوَبُ كذلك و يدخلُ في السُّباتِ
وفي هذا النِّطاقِ ماءٌ أيْضًا
وكلُّ ما يَتَسَلَّحُ بِالتَّقَلُّبِ
وكلُّ ما يَفْقِدُ صَوابَهُ
كلُّ ما يَموتُ بِفِعْلِ الزمنِ يصرخُ بالعصافيرِ.

تَمَدُّدُ امْرأةٍ

مُشَكِّلَةً الضِّفَّةَ بالكادِ
مُبْتَهِجَةً بِالتَّعَبِ
ومَحْفُوفَةً بالاسْتِراحاتِ



عارفَةً أيّتُها الطّمَأْنينةُ
أينَ تهاجرُ الذِّئابُ
أيْنَ يَضْرِبُ النَّوْمُ
وبَغْتَةً مسَافَةٌ
مَهْجُورَةٌ في ذاتها
بَغْتَةً هواءٌ خافِقٌ
ثُمَّ اتِّساعٌ ثُمَّ فَزَعٌ
ثُمَّ نَداوَةٌ و سَوادٌ
وكُلُّ صَيْدٍ مَفْتُوحٌ.

بَيْرَقٌ شارِدٌ

خسُّ النَّعْجَةِ (1) الّتي تُريدُ ريحَنا و آسَنا
لِتَأْتِ مَنْ تُريدُ أنْ تزْرَعَنا شُعَلاً
مِسْحَقَةٌ تُريدُ بُطْلانَنَا
على حُنْجُرَةٍ تَوّاقَةٍ لِلقاقِمِ (2)
لِيَدٍ تُريدُ مَنْفَانا الصّقيلَ
وضفافًا غريبةً لا يُشْفيها شيءٌ

- (1) خسُّ النَّعْجَةِ (Mache): بقلة زراعية من فصيلة الناردينيات، تؤكل أوراقها نيّئة. حرف هنا بالتاج a .
- (2) قاقِم (Hermine): حيوان من الفصيلة السمورية، فروه ثمين.

مُخاطَبَةٌ

على هذه الأقاليمِ اسْتَوْلَى وبِالسِّرِّ تجَلَّلَ و بِصَوْتٍ عميقٍ تكَلَّمَ غَيْرَ أنَّهُ في النِّهايَةِ حصاةٌ عَبَرَتْ زِنا المحارمِ و القيْظَ والبراءَةَ سبَرَ اللُّبَّ وبدَأَ الكلامَ مِن جديدٍ و اسْتعادَ الانْبِثَاقَ البسيطَ في رِحْلَةِ الأمْواهِ الكثِفُ البطْنُ الأقْدامُ الوديعةُ ثُمَّ أهْرقَ البَحْرَ بينَهُم ثُمَّ طَيَّةُ أرْضٍ و مِنْ جديدٍ الوحْدَةُ الشّاطئُ الهَدْهَدَةُ و يبْدأُ الكلامَ مِنْ جديدٍ.

إيروسُ الأرْضِ

وَسَاطَةٌ

اهْتِزازٌ في ماذا هذا الوَصْفُ لِلأَوْراقِ
افْقِدْ ذاكِرَتَكَ وتَحْتَ يَدَيْها العَجُولَتينِ
لا تدَعْ سوى ذهُولِ النّهارِ يَهْرُبُ
مُرْتَجِفًا مع ذلكَ مِنْ أنْ تَجْرِيَ إلى الغَرَقِ
وأنْ تُضَيِّعَ ظِلاً على حَدَقَتَيْكَ
أو هذا الخَوْفَ المُسْتَعِدَّ دائمًا لِلإِخْلالِ
جاهلاً أيْنَ تُبَذِّرُ حُمَيَّةً ما
وتُكْرِهُ الانْفِتَاحَ و تُقْفِرُ المأْوى
على فَرِيسَةٍ مُقَيَّدَةٍ مِنَ النَّظَرِ
أيْنَ يَغزو و يسْكنُ الضّياءَ
و يَتَحَصَّنُ ليَحْترِقَ فيهِ رُموزًا
أكْثَرَ تأَجُّجًا مِنْ مُعْجزاتٍ في السّماءِ.

صَحْراءُ تَتَشَهّى

حتّى لا تَنْصُبَ الرّيحُ لِلدَّرْبِ الطّاهِرِ
شَرَكًا أو تُطْلِقَ مِحْجَرًا
على الوِلادةِ و قوانِينِ صَحْراءٍ ما
تُريدُ أنْ تُريقَ سَاحِلاً و تَنْقُضَ
بَحْرٌ يُمَجِّدُهُ البَحْرُ هو حقيقَتُكَ
ضياءٌ مَبْحُوحٌ بِالشَّفَقَةِ
مُسْتَسْلِمٌ لِأَيْدي العدُوِّ
أجْدى مِنْ أنْ يسْتَسْلِمَ لِحُلْمٍ بِطريقَةٍ وجودٍ
فَصْلٌ أيْضًا تَفْتَحُ كُسُورُهُ
مَعْرِفَةً و خَبَرًا لِمَوْتٍ كامِلٍ
بِفَضْلِ تُخُومٍ صُدْفَةٍ على الخصوصِ
مُسْتَعِدَّةٌ لِتَسْليمِ المَدْخَلِ و اقْتِراحِ
الضَّحِكِ لِتَهْوِيَةِ المَمَرِّ
واقْتِراحِ الجَسَدِ لِلسَّهْوِ المُعْتِمِ.

مَجْدُ الرّيحِ

_1_

فقَطْ رُبَّما هذه الشُّعْلَةُ
فَقَطْ رُبَّما هذا العَطَشُ
أو السُّنُونُوَةُ الهازِئَةُ
أوْ غَزْوٌ في لا مكانٍ
يَسْرُدُهُ نَهارٌ بلا نسْلٍ
بِلا اخْتِبَاسٍ
هَذا الاخْتِطَافُ ألْعابُ الهواءِ هذه أيْضًا.

طريقٌ لا يَهْدَأُ

ألَمٌ ليسَ لهُ مِنْ سَبَبٍ
لا قِسْمَةٌ لِهذِهِ الثَّرَواتِ العديدةِ
بيْنَ القَلْبِ و الخَوْفِ أو هذه الأشْجارِ
والأُفُقِ الّذي لا تَصْفِقُهُ أيَّةُ ريحٍ
لِكَيْ تَخُوضَ و تُخَفِّفَ نُزُوحَهَا
بِتَعَطُّشِ جَسَدٍ
إلى حَيْثُ يَفْرَغُ الصَّيْفُ المُتَعَذِّرُ على المَسِّ.

نَصٌّ

علَى يَدِهَا تنْكَتِبُ
العِبارةُ و تأْخُذُ طَرِيقًا
على الرّمْلِ تَسْتَعيدُها
الرِّيحُ وتُحَطِّمُها
يُعِيدُ كتَابَتَها الدَّمُ
عذَاباتٍ هارِبَةٍ
يَهْمِسُها الزَّمنُ
تَحْتَ مَدائِحِ خُطْوَتِها
ولَنْ يكُونَ النّظامُ المُتَحَقِّقُ
قدْ قالَ سِوَى الحظُوظِ البعيدَةِ.

PRIMA SOLUTIO

ارْتَسِمِي سُخْرِيَّةً مع الهواءِ
أيَّتُها العُذُوبَةُ أيُّها السَّطْحُ أيَّتُها المَغْفِرَةُ
عندما تلْمَسِينَ الجَلَبَةَ في الخِتَامِ
مُسْتَرِيحَةً على ورَقَةٍ واحِدَةٍ
واجْنَحِي نائِمَةً مَوْتًا باطِلاً
مُرَوِّضَةً ثَلْجَ الجسَدِ.

SECUNDA SOLUTIO

يا جَسَدًا تزَوَّجَهُ مَرْسًى
و يا عُذُوبةً و سَطْحًا و مَغْفِرَةً



ضِيعي مِثْلَ تَجْعِيدَةٍ فَوْقَ المَاءِ
واجْنَحِي نائِمَةً مَوْتًا باطِلاً
عندمَا تَلْمَسِينَ الجلَبَةَ في الخِتَامِ
مُسْتَرِيحَةً على مَوْجَةٍ واحِدَةٍ.

أَهْجِيَة

مِنْ فَرْطِ حُبِّكِ لِلصَّاعِقَةِ
أَنْعَشْتِ الخَوْفَ
مِنْ فَرْطِ حُبِّكِ لِلبَحْرِ
تَقَمَّصْتِ النَّهارَاتِ
مِنْ فَرْطِ حُبِّكِ لِلرِّيحِ
رَاهَنْتِ بِحَظِّكِ.

مُخَاطَبَةٌ

في شَرْقِ الرُّوحِ صَرَخَ الإنْسَانُ لا علاَمَةَ هناكَ ما عَدا بَابٍ ومؤجَةٍ لِتَحديدِ النّهارِ فَهَلْ سَتُسْلِمانِ ما يَتَسَمَّى هلْ سَتَسِيرَانِ وتُبَدِّدَانِ كُلَّ اليَأْسِ الّذي يَتَبَخَّرُ على بَرَازِخِ المَاءِ الشَّاطِئِيَّةِ الوَقِحَةِ لِلنَّدَمِ أوْ وَحْدَها بَهِيمَةٌ مِنْ غُبَارٍ تُهْدِرُ اليَنابِيعَ الضَّحْلَةَ الّتي تُغَذّي الأسْطُورَةَ وفَمٌ يَنْهَبُ البَحْرَ مُغَامَراتُ العطَشِ الّتي لا تَجِدُ مَكَانًا آخَرَ و اسْتِراحَةً أُخْرَى و مُهِمَّةً أخْرى والإنْسانُ صَرَخَ مُبَاشِرَةً بِعَوْدَةِ التّائِبِينَ بِالأوامِرِ و الإبْدالاتِ والعُروضِ المُشْتَقَّةِ مِنَ الاسْمِ لا تَفْتِنُوهُمْ و لا تَسْتَقْبِلُوهُمْ لأنَّ مُعاناةَ هذا البَحْرِ الأخْضَرِ وسَاحِبي الأشْرِعَةِ بِالجِبَالِ سَيَمْلأُ مفاصِلَ العظامِ دونَ أنْ تنيرَ طَرِيقَ عَوْدَةِ رِفَاقِنا لنْ يكُونَ في اسْتِطاعَتِنا سِوى أنْ نَدْعُوَ مِنْ جديدٍ

الشَّوَاطئَ الأخِيرَةَ
.
إلى ماءٍ أُمُومِيٍّ إلاَّ إذا عَرَّفْتُمُونَا على طريقِ هؤُلاءِ المُغامِرِينَ المَسْجُونِينَ الرَّاسِينَ في حَظٍّ تاريخ ما لكنْ أَتْرُكُونا قبْلَ ذلكَ نُنادي على الظّلِّ دَلَّهُمْ وليسِ بِمَقْدُورِنا سِوى أنْ نَرْفُضَ هذه الصَّرْخَةَ الّتي تَعْدُو.

إيروس شاملُ الحضورِ OMNEROS

مادَّةٌ

حيْثُ يَهْتَزُّ عِنَاقٌ
لا نَضَعُ سِوَى فَمٍ
ونتَدَفَّقُ عليهِ
حيْثُ تَنْفَلِقُ دَفْقَةُ شَرَرٍ
أعْرِفُ أيَّةَ لُجَّةِ ماءٍ
نتَنَاجَى تَحْتَها.

غَزْوُ الصَّبْرِ

فاتِحَةٌ دَرْبَها لِنَفْسِهَا
دائِمًا وحيدةٌ و دائِمًا
هَدْأَةٌ تَحْتَ الأرْجُوَانِ
دائِمًا الامْتِدَادُ في الطَّرِيقِ
تَتَقَدَّمُ بِقَدْرِ ما تَنْحَسِرُ
المَوْجَةُ المُبَجَّلَةُ
الماءُ جاثٍ على رُكْبَتِهِ الماءُ أكْثَرُ عراءً
يَتَمَهَّلُ عِنْدَ الحَواجِزِ
مُهْمَلاً كذلكَ
الماءُ خَارِجَ نَفْسِهِ لِيُلَقِّمَ
تَغْرِيدَةً لِلْعَصَافِيرِ
ويَحْيَا أعْمَى و أسْوَدَ أكْثَرَ.

مكانٌ مُسَمًّى

أيَّتُهَا العَقِيدَةُ الأكْثَرُ حُمْقًا
في أيّ شَراشِفَ وصُمُوتَاتٍ
تُنَوِّمِينَ هذا الثَّلْجَ
و(دونَ أنْ تَقُولي لِمَاذا)
هادِئَةً تَسْكُبِينَ لَهُ
نَفَسًا مِنَ الزَّغَبِ
أيَّةُ فَرِيسَةٍ تَسْتَسْلِمُ
أيُّ ظِلٍّ يُعِيدُ أخْذَها
لِوَقْتِ الاحْتِضَارِ.

بَهِيمَةٌ لِلْمُطَارَدَةِ

إنَّهَا تَضِيعُ و تُعِيدُ الاكْتِشَافَ
في النَّسِيجِ والاتِّسَاعِ
تَتَكَوَّمُ في صَمْتِهِ صَدَفَةً
إنَّها تَتَسَرَّبُ داخِلَ الخُرافةِ
الجَوَّابَةُ بِفَمٍ أخْرَسَ
تَشْرَبُ فيهِ ما يُشْبِهُ لُهَاثَ بَهِيمَةٍ
جسدٌ يَسْتَرِيحُ في جسَدٍ
يُرْسِي نِهَايَةً مُتْعَبَةً
ويَحْبِكُ مُهْلَةَ صَبْرٍ.

كوْكَبَةُ نُجُومٍ

كَمَا تَحْتَ القُبَّةِ الثَّابِتَةِ النَّهْدُ
كما مَتْجَرِ طيُورٍ منذُورٍ لِلْهُيَاجِ
كما صَيْفٍ مَخْبُولٍ مُنْحَلٍّ إلى إنْسَانٍ
كما أيَّةِ رَحْمَةٍ وُعِدَ بِها العالمُ
الأُضْحِيَةُ مَبْسُوطَةٌ في المَسْرَحِ الهَشِّ
الرَّاقِصَةُ تُحيطُ نَفْسَها بِالزَّلازِلِ
الصَّمْتُ في البَعيدِ يُسَلِّي الرُّعْبَ
والعَقْلُ يُغَامِرُ في اللَّهِيبِ
النَّفَسُ يُصْغِي لِلْعَوْدَةِ تَتَعَجَّلُ
بَيْنَ أحْضَانِ إقَامَتِهِ الّتي مِنْ غِيَابٍ
إقَامَتُهُ الّتي مِثْلَ فُلْكٍ بين الأحْضَانِ
لا تُريدُ الذّهَابَ إلى مَمْلَكَةِ الشّتاءِ.

فصْلٌ حتّى نهايةِ الأزْمِنَةِ

وقْتُ هُبُوبِ الرِّيحِ وجسدٌ أنتِ لا تُرْسِلينَ
صُدْفَةً مُثْقَلَةً بِالزَّمَنِ و الذّهَبِ
سِوَى إلى السّاحَاتِ الّتي تزدادُ فيها الهَنَاءَةُ
حَيْثُ تَتَضَاعَفُ الرّيحُ بِالكَمَائِنِ
وتَتَغَطّى بِالنَّفِيرِ
الأكثَرِ خُفُوتًا مِنْ خَشَبٍ حَلْقِيٍّ
هكذا تصْعَدُ الحرارةُ الّتي



تمُدُّ ظُلُماتِ عَيْنَيْهَا

إلى ضَواحِي البُحَيْراتِ المُسْتَعْصِيَةِ.

وِصَايَةٌ مَجْنُونَةٌ

سَتَأْتِي الخادِمَاتُ الرَّفِيعَاتُ

لِمَزْجِ اعْتِرافِكِ المَفْتُونِ

بِهُتَافِ أَعْضَائِكِ

سَيَأْتِينَ خارِجَ كُلِّ هذهِ الزُّرْقَةِ

لِيُؤَكِّدْنَ اللَّمَعانَ المُطارَدَ

مِنَ البَيَاضِ الشَّامِلِ

وعديدَاتٌ سَيَنْحَنِينَ جاثِيَاتٍ

يُتَوِّجْنَكِ بِشُموعِهِنَّ

وبعد ذلكَ المُنْشِدونَ لِلْبَحْرِ.

فَرِيسَةٌ لِ

تَقُودُكِ نَحْوَ أُبَّهَةٍ

الفِتْنَةُ و هي الطَّرِيقُ أو الظَّمْئُ

الأوانُ أو الهواءُ في تَشَابُكِ الأغْصَانِ

لَكِنْ تُلازِمُكِ بِوفَاءٍ أكْبَرَ

في ثَوْبِهَا الّذي لِعَصافيرَ

الوِحْدَةُ المُتَفَاقِمَةُ

و لا رَغْبَةَ لا عذاب

لا حركةٌ لا حُمَّى

لا ملائِكَةٌ تسْهَرُ عند الأبوابِ

يَبْسُطُكِ في هذه الأنْحاءِ

البلَدُ المُعْتِمُ فَقَطْ

و يُحَرِّرُكِ اللّيْلُ.

حرارةٌ مُتَشَظِّيَةٌ

أَجِّجِي يا أَبَنُوسًا رائِعًا

شَمْسًا فيما وراء الذّاكِرَةِ

و امْرَأَةً مُبْتَهِجَةً

أَقِيمِي على عذاب الصَّلْبِ

و حَتَّى السَّوَادِ المُسْتَقْصَى

النَّسْرَ السَّاكِنَ لِلْأَيَّامِ

و الإرْتِدَادُ ذو الثَّرَواتِ العابِرَةِ

مَصْقُولٌ و مَصْروخٌ و مَفْتُوحٌ

لا يَشُقُّ سِوَى الأَجْسَادِ الفَانِيَةِ.

مَثَلُ المُوَاساةِ

على حافَّةِ رُشْدٍ ما

المَكَائِدُ البَارِدَةُ لِلْهَواءِ

لكنْ لا علاجَ ولا هُدْنَةَ

لِكُلِّ ما نُريدُ أنْ نَتَجاهَلَهُ

ولكي نَنْسَى النِّسْيَانَ

ما يَعْرِفُ أنْ يكونَ العيدَ

ويُريدُ أنْ يَقُولَ في أيِّ بِلادٍ

ما هي الطّريقُ الجاهِزَةُ مِنْ قبْلُ

طُفُولَةٌ مُتَعَثِّرَةٌ في الفَحْمِ(1)

هذا العِلْمُ رُبَّمَا.

- (1) الفَحْمِ (Carbure): فحم ثنائي، كربور الكالسيوم.





جِسْمُ الجريمَةِ

تعْرِفُ يا صليبُ أيْنَ تُلامِسُ

البَهِيمَةُ أيْضًا مَوْتًا

و هي مَرْبُوطَةٌ إلى التَّعَبِ

أيْنَ يَغْزو نَوْمُكَ

جسدًا مَسْرَحًا زلازِلَ

الساحَةَ الفارِغَةَ للكلِماتِ

و الجَوُّ الأُنْثَوِيُّ الذّاهِلُ

يَنْشُرُ الاخْتِنَاقَ و الأَسْمَالَ

يَبُثُّ رائِحَةً و يَنْتَظِرُ

لكنْ في البدْءِ نَهْدٌ في البدْءِ رِيشَةٌ

لا تُدْفِئُ إلاَّ بَهِيمَةً

لا تُدَلِّلُ إلاَّ نَهَمًا.

تَحِيَّةٌ

التَّلَافِي هو حِصَّتُكِ المُتَلَبِّدَةُ

المُشَجَّرَةُ مِثْلَ يَدٍ مَفْتُوحَةٍ

ومَعُونَةٌ كامِلَةٌ عَيْنَاكِ



في العُلُوِّ نَفسِهِ بِالضَّبْطِ
تُحِبَّانِ أنْ تَتَخَضَّبَا بِالبَرْدِ
تُثَبِّتَانِ الدَّوار على خَيْطٍ
أو لا تَنْتَهِيَانِ مِنْ اسْتِرْجَاعِ
الشَّمْسِ المُهْتَرِئَةِ لِلأَنْسِجَةِ المُتَمَوِّجَةِ.

كي أحَبِّيكِ أيْضًا

السِّمَاطُ الكَأْسُ الحَلِيبُ
الخُبْزُ و الصَّبَاحُ يُدَوِّرُ
عليهِمْ جميعًا بَيَاضَهُ الأزْرَقَ
جميلةٌ جميلةٌ
البُوفيهاتُ مَشْغُولَةٌ دائِمًا
بِإنْضَاجِ أضْوَاء قديمةً
والرّوحَ السَّمراءَ الّتي يَنْشُرُونَهَا
جميلةٌ مَنْ سَتَأْتي
المِرْآةُ بِسَمائِهَا المَفْتُوحَةِ
حيثُ تُؤَرْجِحُ خُصْلَةُ شَعْرٍ شَجَرَةً
وتَنْفُضُ غَسِيلَ البارِحَةِ
جميلَةٌ لَنْ تَأْتِي
وفي الذَّهَبِ الأكْثَرِ عَتْمَةً
مِثْلَ عَلَلٍ بعيدٍ لِلْقَلْبِ
هذا المِضْمَرُ البطيءُ ذو الهَمَسَاتِ
جميلَةٌ جميلَةٌ
ساعةُ الحائطِ الّتي تُعيدُ حسَاباتِها
وتُجَدِّدُ على مَهَلٍ
القِيَاسَ الطَّافِحَ لِلْوَقْتِ
جميلَةٌ مَنْ ستأتي.

بَدَاهَةُ الوجود

في الصَّبَاحِ المُبْيَضِّ إنّهُ هو
الأَعْلَى تقْرِيبًا مِثْلَ شُعْلَةٍ
إنَّهُ الماءُ الدّاخلُ بِدُونِ شَيْءٍ آخر
والجامِعُ لِكُلِّ ما يرْتَجِف
ثُمَّ جَنَاحٌ مُقَلَّمٌ على الحَيَاةِ
الماءُ حركاتٌ قَلِيلَةٌ بلا زِيَادَةٍ
لكنْ يقُودُ بِدُونِ سَبَبٍ آخر
هذه النّار الهاربة إنَّهُ الماءُ و قَدْ رحَلَ
الماءُ هو الشَّجَارُ المُتَفَشِّي
هذه الاسْتِغَاثَةُ لِأَشْجَارِ الزَّيْتُونِ
الماءُ هو هذا القَيْظُ الأعْمَى
مِثْلَ احْتِراقٍ لِلنَّخْلِ.

مُخَاطَبَة

والإنْسَانُ صَرَخَ لِنَحْتَفِظْ بِمَا لا يَسْتَطِيعُ الصَّوْتُ أنْ يَبُوحَ بِهِ وُصُولُ الشُّهُودِ بَعْدَ حِينٍ ويَجِبُ أنْ نُغَطِّي العيونَ و أنْ نصِلَ هكذَا إلى إضْرَابِ الحُظُوظِ و الصَّرَخَاتِ المُنْطَلِقَةِ في هَيْئَةِ الضَّحِكِ سَتَأْتِي رَأْفَةُ حُلْمٍ لِتُغَطِّي عُيُونَنَا مَرَّةً أخْرَى و سَيَنْبَثِقُ القَرَارُ مِنَ الأحْلَامِ لا أُرِيدُ أنْ أقُولَ سِوَى الرَّحِيلِ المُسْتَعَادِ في الكُرُومِ و البَهْجَةِ المَعْرُوضَةِ على وِرْكَيْهَا الخَاصِّيْنِ أو المُكَذَّبَةِ أيْضًا مِنَ الحُلْمِ العَاصِمَةُ المُسَلَّحَةُ لِلْمَلِكِ الأُمِّ المُرَوَّضَةِ على حِسَابِ الضَّوَارِي يُحَلِّقُ فَوْقَهَا الظِّلُّ والتَّحَدِّي المُتَوَاطِئُ والمَلَائِكَةُ السَّوْدَاءُ الأَسِيرَةُ في عُمْقِ المِيَاهِ بِنِعْمَةِ حِقْبَةٍ مَنْسِيَّةٍ خَاضِعَةٌ لِلسِّلْمِ مِنْ يَدٍ إلى يَدٍ مَصْرُوفَةٌ بِعُمْلَةِ النُّحَاسِ لا يَتَطَلَّبُ الأَمْرُ الكَثِيرَ لِتَأْكِيدِ المِرْطَقَةِ وهَكَذَا لَمْ يَجِدِ الّذِينَ ذَهَبُوا ثَانِيَةً سِوَى خَطِّ طَرِيقٍ بِلا طَرِيقٍ وصَعَدُوا مِنْ جَدِيدٍ ثَنَايَا المَجْدِ غَيْرَ عابِئِينَ بِالأَرْضِ الّتي يَضَعُونَ عَلَيْهَا أقْدَامَهُمْ.

غريزَةُ إيروس (THANATEROS(1)

سَوَادٌ رَاسِخٌ

هَذَا الغِنَاءُ يَسْتَعِيدُ
الأنْفَاسَ و الذَّاكِرَةَ
خَلْفَ فَمٍ
ومُخْتَفِيَةٌ بِكَامِلِهَا
إنَّهَا ضَرْبَةُ الشَّمْسِ
النَّارُ الثَّائِرَةُ
إنَّهَا النَّارُ المُغَذَّاةُ
بِالظِّلِّ و أيَادِيهِ
المَرْأَةُ النَّازِحَةُ.

- (1) (Thanatos): غريزة الموت مقابل غريزة الحياة، والشاعر هنا في تناتيروس يتحدث عن غريزة الحب.

مُخَاطَبَةٌ في المَسْرَحِ

بَعْدَ أنْ تَرَاجعَ
بَعْدَ أنْ ضَمَّ و قَلَّصَ
كُلَّ الأشْيَاءِ
وضَعَ هذا المَيِّتُ الدَّامِي
وسَمَّرَ اللَّيْلَ
المُسْتَعْرَضَ في الخَلْفِ
عَطَالَةٌ
مُنْفَرِجَةٌ لِلرِّيحِ
مِثْلَ سَرِيرٍ مِنَ الأعْضَاءِ.

مُخَاطَبَة

لَقَدْ صَرَخَ لَيْسَ لِي صَوْتٌ لَكِنَّنِي أصْرُخُ سَتَقْتَرِفُ جَرِيمَةً مِنْ أجْلِ راحَةِ الأرْواحِ النّائِمَةِ لكنْ لا تُخَادِعْ أولئِكَ اللَّوَاتي ينْتَظِرْنَ و يَرَيْنَ عُدْ إلَيْهِنَّ بِزَادِ المُسَافِرِ حتَّى و لو لَزِمَ أنْ تَصِلَ جاثِيًا على رُكْبَتَيْكَ في الطّرِيقِ القَاسي سِرْ في هذه الدَّرْبِ مَهْمَا طالَ الألَمُ بلا كلامٍ لِتَسْمَعَ بِنَفْسِكَ الكَلِمَةَ وأريجَ المَرْأَةِ و العاصِفَةَ الّتي تَرْفَعُ أبْراجَهَا في نهايَةِ الدَّرْبِ أُحْلُمْ هُنا بِالواقِعِ هناكَ لَقَدْ صَرَخَ نِطاقُ السِّلْمِ المَسْفُوحِ على خُطَى البَحْرِ و المَجْلُوبِ بِزَعِيقِ نُسُورِ الحِمْلانِ و علَيْنَا أنْ لا نُسيءَ الظَّنَّ فيما نَنْسُبُهُ لِلسُّهُولاتِ المُظْلِمَةِ لِنَوْمِنَا خُضْ مِنْ جديدٍ كُلَّ الدُّرُوبِ مُتَرَاجِعًا مُدْرِكًا خَطَرَ كُلِّ التَّصَرُّفَاتِ العادِلَةِ ولْيَحْرِصُوا أنْ لا يَجْعَلُونَا نَبُوحُ بِمَا ذَهَبْنَا لِنَفْعَلَهُ هناكَ حينَ لَمْ يَكُنْ لنا مِنْ شُهُودٍ سِوَى التِّلَالِ وَحْدَهَا و الخُطَى ضاعَتْ في الرَّمْلِ و فيما وراء ذلكَ اسْتَلَمَ الهواءُ و الرّمْلُ تارِيخَنَا و لم يعُدْ هناكَ ما يُمْكِنُ قَوْلُهُ. والتّاريخ ضاعَ في الهواء والرّمْلِ.



نار جميلة

FEU BEAU FEU

إلى لوف (الذئبة)

في العبارة الطليقة

_1_

مَنْ يُناديني عَلى خطأٍ مَنْ يُلِحُّ فِي طَلَبِي على خطَأٍ قالتْ
مَنْ يَنْتَظِرُني لَن يَتَعَرَّفَ عليَّ أَبَدًا
لنْ يَجِدَني ثانيةً لِيَعْرِفَ مَنْ أكُونُ يَفْتَحُ لي
قالتْ يَفْتَحُ البَهِيمَةَ المَنْذُورَةَ للنُّبُوءاتِ
فِي الوَقْتِ نَفْسِهِ مَسْلَكٌ ضَيِّقٌ أقُولُ
تَقْسِيمُ النَّهارِ إلى ظِلاَلٍ وبِحَسَبِ
الصَّوتِ يَضَعُ خُثَارَ الدَّمِ هُنَاكَ حيثُ
تَوَازِيَاتُ العبارةِ تَتَوَافَقُ بِالذّاكِرَةِ ولا شيْءَ
غيرَ هَذَا الوَجْه الّذي تُحَدِّقُ فيهِ لاشيْءَ غيرَهُ يُرَتِّبُ
الإقَامَةَ تَوَقُّفٌ كما جَاذِبيَّةٍ
في سيْرِهِ المُتَقَدِّمِ قِيَاسُ حَياةٍ تحت النّظْرَةِ
القَصِيَّةِ و فَجَواتِها الضّوئيَّةِ القادمةِ لِلِّقَاءِ.

_2_

مُنْعَشَةً بِصَعْقَةِ العصور مَطْلُوبَةً
مِنَ النَّشِيدِ (الحَقْلِ) أقولُ تَذْهَبينَ من جديدٍ طَلَبُ
عَفْوٍ انْحِلاَلُ الجلد والعظام
تعودين تَمُرِّينَ ثانيةً وخوْفُ خُصْلَةِ شَعْرٍ
يوجدُ هناكَ يسكنُ النّهَارَ تُلاَحِظِينَ
الضُّمُورَاتِ المُنْحَدِرَةِ من الشّمْعَدانات و تُضَيِّعِينَ
الطّريقَ لا تحْمِلين سوى هذا القليلَ من الضِّياءِ
الّذي يجْعَلُكِ خَطًّا نحيلاً لِخَاصِرَةٍ أيَّتُهَا السّاكنةُ
في المُعْتِمِ.

_3_

لِأنَّكِ مِنْ أرْضٍ لا شيءَ سيَخْتَصِرُهَا
لِقِطْعَةِ خُبْزٍ لِأَنَّكِ تَأْخُذِينَ مِنْ جديدٍ
مسارَ رقصاتِكِ على هامِشٍ فَزِعٍ
وتُعيدينَ نَظْمَ عِقْدِ هذه الأيّامِ كلِّها الّتي خَلَقْتِها
لِأنَّكِ تَصْعَدِينَ الحَظَّ المُمْكِنَ خَطَّ القدَرِ
الطَّريقَ الحَقُودَةَ لكن الخضراءَ الموصَلَةَ إليكِ
بِكَلِّ الأيْدي المَقْبُورَةِ مِنْ قبْلُ (هل يَتْرُكُ مُرُورُكِ
أولئِكَ الّذين تَحَوَّلتْ أيْدِيهِمْ
إلى بَلاطاتٍ جميلَةٍ غيرَ مُبالينَ) لِأنَكِ تبدئين ثانيةً
السّيْرَ باتِّجَاهاتٍ ضائعةٍ لكن دائمًا هنالكَ
في الفَضَاء الّذي بِلا نهارٍ في المسافةِ الّتي بلا غايَةٍ.

_4_

ليسَ مِنْكِ ولا منّي ولا من اللَّيْلِ ولا
من النّهار ولا من الجمْعِ ولا من الصّحراء ولا من الأعشاب
ولا من الحجر ولا من الأزْمان ولا من هذه الحيَواتِ
ولا من هذه المنيّةِ الّتي لنا ولا من النّشيد ولا من الصمت
ليس منها كلَّها تعودينَ
وتكونينَ الكلمةَ الّتي تنْكَتبُ بنفسها
لكن لا تُقْرَأُ ولا تُفَسَّرُ من نفسها
في أيّ مكانٍ
الكلمةُ نفْسُها

محمد إيسياخم



الّتي أقولُ.

_5_

نارًا ستَكُونينَ لكن ترابًا أيضًا تُسْتَرَدِّينَ
بعد نهايَةِ كُلِّ عُنْفٍ و تُزْرَعينَ من جديدٍ أيْضًا مسافةً
داخلةً بعيدًا وأمامًا أكثر و تُسْتَرَدّينَ أيضًا
تضعين أخيرا خطْوةً في مدينتي
طالبةً من الجريمة أن تتسوَّر بالحبِّ
سيكون هناك وليمة فاخرةٌ وسط العظام
لكن ستَنشُرين الرّعب في قلوب
الكلاب
ستُنهينَ نهارَكِ هنالك و لا شيء سيُلاَحَظُ
من قُدُومِ الثّعابين و الملاكُ المحاربُ لن يكون
له سوى الضحكةِ التي سيُطْلِقُها.

_6_

مُواصَلَةُ الكِتَابَةِ بِمَشيئةِ الحظوظ هي الّتي مسارُهَا
يجري مُلاَمِسًا الجسدَ وإيصالُها
مثلَ عنوان طِيبَةٍ إلى نَبْعِ كُلِّ ألمٍ
ثمَّ إلى الحَشْدِ الّذي لا يُكْسَرُ للنُّسُور فيما وراء
كلِّ مُحاولةٍ للعوْدَةِ أو تعاقُدٍ
لِلكِلْسِ
تَضْييعُها واسْتِعَادَتُها من جديد بِمشيئةِ الخرافةِ.

_7_

لا سدَّ لِلمِياه لا تصريف للأجواء
ولا حتّى بالصّرخة الداخليّة الرَّفْعُ
أو الذّهابُ حتّى الأفقِ المسْدودِ
امْنَحي يدَكِ من جديد للغناء الّذي يَغْتَمُّ
في الحجارة وللحجارة نفْسِها الّتي تتوهُ
يتيمَةً بلا مأوى واجعلي مِنْ صَنَوْبَرَةٍ صَلاَتَها
اكْبَحِي هذا اليأس الّذي لم يَعُدْ يبحثُ
عن رُشْدِهِ في عقيدةٍ حَرِّكي الظّلّ
الّذي اتَّخَذَ الضّياءَ قناعًا
دون أنْ تستسلمي للنَّدَمِ لا تُبَدِّدي سوى الضحكات
واحضُري أيضا مثلما يمكن أن يكون الحضورُ في وليمة
أعراسنا
وارقصي كذلك و ابقي ثابتةً كذلك.

_8_

النّطاقُ المفصولُ بِمُصَادَفَةِ الظُّهُورات
يُزَارُ بالصّرخات الحادّة و الظّلُّ بكامله ملصقٌ
على جبهة الأحجار المُتَنَكِّرةِ بِبُؤْسٍ
والخطوةُ الّتي تدقُّ و ستوقِظُ المدينةَ
فقط لما يكفي من الوقت كي تعرف مصيرَها
هي الّتي ما زالتْ نائمةً تحت جناحها الّذي من غبارٍ.

_9_

تحتمي بكِ الأضرارُ لكن ترفضين اللّجوءَ بِلُطْفٍ
لِمن لا يجبُ أن يُسَمَّى فعلاً مَؤْئِلَ
العشّاقِ أقولُ مُتَحَدِّيًا الصِّيَاحَ
المُرَوَّضَ لأخمينيةٍ و مُسْقِطًا
القصرَ مُثْلِقًا أشجار سِّنْدِيانٍ كثيرةٍ
وذلك لن يكون أيضًا لا المَخْرَجَ ولا النّجاةَ
ما دام غائبا الرَّصْدُ المُؤَكَّدُ لكلِّ المتآمرين
على أشجار سنديان الحقيقة وغائبًا انفتاحُ أجفانِ الكلمات
المُوَجَّهَةِ لكلّ امرأةٍ بعد ذلك وحينئذ فقط سيحْصُلُ لنا
بعد أن يتوقّفُ من جعلَنا أكثر ضعفًا و تجرُّدًا من ظلالنا
أن نَغْزُوَ البحر ونختار الأُرْغُن لِحِكْمَتِهِ و نرفعه
ضدّ الرّذاذ.

_10_

تُبيدِين تُهَشِّمِينَ تَتَشَرَّدينَ في قلب مُقْتَنِي
أكْبَرِ مَعْدِنٍ مُكْتَشَفٍ تحت الأرْضِ
في البدْءِ ثُمَّ مُحَدَّدٍ عبر إزْعَاجِهِ
لِلأهواء الذّائِبَةِ للغُرَفِ حيثُ لا الدِّرْعُ و لا الضّيوفُ
المُبَلِّغون سيَرْضَوْنَ أن يُصَرِّحُوا لاكْتِظَاظِ
هذا العالمِ كذلك أنّ الملاكَ يَسْهَرُ و أنّ قطيعًا
من الجراديات ترفعُ رُقْعَةَ الحجاب لكِ فقط
كي لا يُقال أنّ المِزاجَ لم يُواتِهِمْ وحينئذٍ
كلُّ شيءٍ سيخْتلِطُ في آلةٍ من العزاءات اللاّمتناهية
وستُقَدِّسِينَ هذا الطّوْرَ من الدفاع
ما دُمنا سنرى فيه انعطافًا للقُربان
أقولُ.

_11_

أيّتُها العابرةُ سَمِّنِي مُشَيَّدًا في رملي مُبْتَهِجًا
بالجفاف هُقاراً هَشًّا محروسًا بِكَوْكَبَةِ نجومٍ
تنْتَثِرُ صرخاتٍ ولا تنْشُرُ
غيرَ العطشِ و الجمرات ثمَّ تشيرُ إليّ مدينةٌ
ثمّ أنقاضُ زمنٍ
أنقاضُ صمتٍ بِمَفَاصلَ محفورةٍ
في الغبار وببساطةٍ انفجارُ رمادٍ
في ملتقى عصورٍ صدى قُصُورٍ
حيث تلاحق العين بلا جدوى آثار الملكة
مُتَحدًّى مُوحِشًّا في كلِّ شِبْرٍ من الأرض
محروسًا في قلب المكيدةِ.

_12_

مُسْتَعِدَّةٌ للخضوع لك أشرحُ موتًا
وحُمْرَتَهُ قالت ثمّ أدَوِّنُهُما كاملَيْنِ
وذائبيْن أسحبُ منّي هذا اللّيلَ الّذي سيكون دفْئَكَ
وكذلك عبارَتَكَ الأنْثَوِيَّةَ و سأكونُ خفيفة شقراء
في هذه الزّوايا وعناقًا عذْبًا
كلّما انْفَتَحْتُ فيه أكثر ضغطْتُ لك وجهي أكثر
ونداءكَ الّذي يسير في الطّريق المحفوظ على ذاكرةٍ
نزيهةٍ مازِجًا أنْفَاسَهُ دون أن يتراجعَ غير مُصْغٍ
لِصُراخِ العناكبِ و كلُّ شيء سيُقالُ ببساطةٍ
مِنْ وفاء الأشجار ولا ضغينة ولا حُمّى.

تنفيسُ امرأةٍ

ثلجٌ كثيفٌ
أحْتَفِظُ في الدِّفْءِ
بالبهيّة العاشقةِ
في البياضِ كُلِّهِ
في الصّفاء كُلِّهِ
أُطَوِّقُها أكثرَ
بالطُّمأنينةِ
وأُجَمِّلُها بالحركاتِ
بفيض الكرم
والغمر الكبير
مثلما أعرف الإصغاء إليها
بالمداعبة
وبعد ذلك أغزوها
على مهل
وبكلّ ندمٍ.



علاماتٌ مُخَفَّفةٌ

لا المصباحُ ذو التّاج
لا السّرابُ وفراغُهُ
لكنْ كتِفَاها و نهداها
أيْمانٌ مَقْسُومةٌ بروعةٍ
عندما ينتصر الأرقُ
لا الخوفُ مائلاً على كلّ شيء
ومهيباً في كل لحظة
لكن كلُّ امرأةٍ تستريح
في مَطْيَرَةِ ضحكاتِها.

نارُ الكتَّان

تُحْرقين
هذا النّهار في أساسِهِ
تَخْتِمين شائكةً
حرارتَك فوقه
واسمةً بختم القاقُم
الساحة العمياء
حيث تعبر
حين تتحوّل إلى ميدوزا
توأمَكِ المجنونةُ
السوداء و الغيورةُ.

النسيانُ الضياعُ

عطشٌ أو ثلجٌ
إنّها تصبو
إلى نَفَسٍ لانهائيٍّ
وتصعد
حتّى الأجواء
حيث الشتات
تتخلّى
عن كمْ ذاكرةٍ مظلمةٍ
لِكَمْ أوجٍ سيَّارٍ.

نُصْبٌ

أنا النافذةُ
أتّكئُ على الزمن
أُوقفُ الصّاعقة
أُشَيِّدُ المنفى
أَحُدُّ به كلَّ شيءٍ
أُداوي الجرح
أَسْبِقُ السّرّ
أُلَطِّفُ نار الجحيم
وأدفِنُها في الشراشف
أوقظُ دائما
تلك المتوحّشة و الظليلةَ
التي نتضرّع إليها.

محمد خدة



صورة

عمقٌ ثنيّةُ الفخذ
أو النسر المنبثقُ
باسطًا جناحيه
مقلاعٌ في العبور
قوّة النّهار
ماثلةٌ أعلى
والفيض النّسيانُ
العينُ على المُنحَدرِ
مُسَلَّمَةً للفحمِ.

نبعٌ في البعيد

عند مُلْتقى الساقين
البهيمةُ المُنسابة من الجسد
مُداهِمَةٌ وبلا مكانٍ
تأتي لِتُكَذِّبَ الزمنَ
مثلما تُحيط الحياة بالموتِ.

قياسات

حضور الجليد
ظهور النار
تخاصَمَا حول الفجر
لكن بين الشّفاه
فَجَّرا الماء
جميلاً في كلّ حركةٍ
ضاعَفَ المواضع
كي يتجرّأ شخصٌ مّا.

نار مُثْمرةٌ

أُنْظُري كيف
تنبثق النار
مزروعةً في الأرض
تحمل النهار
لا عناية لها
سوى بالورقة
تعرف كيف
تهبط من جديد في جذورها
إنّها تنظر إليك
وما زالت تشتعل
كانت مُزْهرةً من قبل
على أغصانها.

تأسيس الحب

أنا تلك التي
على سفْحَيْنِ
تتمزّقُ في الحال
تلك التي من فمٍ
تطلعُ نظرةً
وتعرف أنّها رقيقةٌ جدّاً
ولكي تتمدّد
تُطارِدُ بياضًا
بِضرْبَةٍ شاكيةٍ
هي تنبثق من الأسفل
بهيمةً كامِلَةً تُحَرِّك
الليلَ حولها.

قوّة مُرْتكَبَة

مُغْلَقَةٌ
مفتوحةٌ
بماذا
خيمةُ زهْرٍ
مِن ماذا
يدُكِ
هل هي
مدْفَأةٌ
سرّيّةٌ
ما الذي
يجعلها
سعادةً.

على حافة الألم

هي بهيمةٌ تنامُ
سعيدةً بأنْ تترسّخ
و أنْ تغصب البراءة
المتعجرفة في التجاويفِ
تتسدّى حفلاً
سعيدةً كذلك أن تتسكّعَ
بين القلب و العينِ
وتستسلمَ مزْهوّةً.

قُرْبانٌ جليٌّ

أتحرّقُ للتَوَغُّلِ
في الفَرْوِ
ولأكونَ مصْهَرًا شاسِعًا
على البحار المرتفعة
وأن أُحَدِّد
بالألوان الصهباء
ضفافَ التّلفِ.

أكثر من موجزة

محبوسةٌ بين ضفافي
أُصَمِّغُ طبقةَ ملحي
واثبةً على ركبتيَّ مُنْخَفِضَةً
أشربُ في كلّ الرمال
ما أن تأتي ساعةُ المدّ
حتّى أُعَلِّقَني مُتَّسِعَةً
عاريةً مفتوحة الإبطيْن
أتفتّقُ من جديدٍ محتومَةً.



فمٌ لها

كُنْتِ ستُرْخينَ قبْضَتَكِ
عن سِرْبي الظّليلِ
كنتِ ستَحْرِفين
الجلَبَةَ نحو العيْنينِ
وستجِدينَ ثانيَةً
طريقَكِ للتدخُّلِ
فمٌ يبحثُ
عن فُسْحةِ فَمٍ
كلُّ ما هو خضوعٌ
يَسْتنْفِذُكِ و يُنْكِرُكِ
هذه المداعبَةُ في طريقها
يغزوها ملمسُ الفروِ.

أسْرٌ

طائرٌ كاسرٌ أكثرَ عُلُوًّا
يُلْقي ظِلَّهُ
هذا النهار إلى الأبد
أو انْحلالٌ
في الحدود
هذا الألمُ غير إنّهُ
للخرَسِ كلِّهِ
المُشْرَب منك
ثمّ للنّسيانِ
ثمّ للصحراء
التي تفُكُّ غَزْلَها
العينُ المُبْتسمةُ.

رحّالةٌ مجيدةٌ

تلك التي تمنحُ
جسَدَها اللامحدود
والذَّهبيَّ مأْوًى
هي المُضْمَرَةُ
تودُّ لو قامت
بحراسةٍ خاملةٍ
هي المُشاغِبَةُ تجعل
النّهارَ يترنَّحُ
تُفَتِّشُهُ بلا سببٍ
هي العابرةُ تنتهي
حينَ مرور الصيف
المُحَوَّلِ فوق نهدٍ.

نَواحٍ عارية

أنا
في الريح
ما لا يُعْرَفُ
بلا دفاع
يمكن للثلج
أن يكون جائعًا إليك
صُدْفَةً
أمرُّ و حتّى لو
أعمى أرى
اسمي
سأقولُهُ
لو كان لي.

محمد خدة

خرافة

أرضٌ قادمةٌ
الميراثُ المُثمرُ
الحُبُّ بلا خداعٍ
والغاف يحشره
أين تروي ظمأها البهيمةُ
وتزمجر من الحنق
شعلةٌ جامعةٌ
بين هذه النّضارات
التي للأشجار والضحكات.



خيال متوسطي

عرب ويونانيون وإسبان

حوار متعدد الأبعاد حول ترجمة الأدب

ياسر حمود



خالد رؤوف

عرب ويونانيون

الترجمة جسر يربط بين ثقافتين، وحبل مودة وتآلف بين مختلفين، ونافذة منفتحة على مروج المعارف وبدائع التدوين. بها ينتقل العلم من مكان إلى آخر، وعبرها تتسع المعرفة وتتنوع مذاقات الكتابة ويتمدد الخيال. وهي قرينة السلام والسمو والتقدم، منها تولد النهضة، وليس أدل على ذلك من أن بدايات مشروعات التحديث في العالم العربي بدأت بالترجمة.

ولا شك أن الثقافة اليونانية واحدة من أهم الثقافات تأثيرا في الفكر العالمي، علميا، فلسفيا، وجماليا، وهي الأقرب للعرب في العالم الغربي، ربما بحكم القرب الجغرافي والتشابه الاجتماعي والتداخل المجتمعي عبر الهجرات المتبادلة. لذلك فترجمة نصوص الإبداع والفكر اليونانيين إلى العربية، وترجمة الكتابات العربية إلى اللغة اليونانية يمثل زواجا ناجحا ومثمرا يحقق مصالح الطرفين، ويفتح مسارات جديدة للثقافة العربية، وهي تكابد وتكافح الانغلاق والتطرف، والتعصب الديني.

يُعدّ المصري خالد رؤوف من أهم المترجمين المتخصصين في الترجمة من اللغة اليونانية، قدم ترجمات لنحو خمسة وعشرين من الكتاب اليونانيين الكبار، بينهم نيكوس كازانزاكيس، يانيس ريتسوس، ذيميتريس ذيميترياذيس، كوزماس بوليتيس، ستراتيس تسيركاس، ثيوذوروس غريغورياذيس، بيرسا كوموتسي، بانوس يوانيذيس، وغيرهم.

كما ترجم عن الإنكليزية بعض الأعمال المسرحية إلى اللغة العربية، من بينها أعمال لبرنارد شو، تينسي ويليامز، صمويل بيكت، ودراسة عن المسرح والعرض المسرحي الأفريقي لكين إيجوينو.

تخرج رؤوف في جامعة أثينا، وحصل على دبلوم ترجمة ودبلوم المسرح القومي، والدراما من اليونان، كما حصل على الماجستير والدكتوراه من جامعة شيكاغو في تاريخ الفن الكلاسيكي (اليوناني/الروماني). ويعمل حاليًا منسقًا عامًا للنشاط الثقافي والتعليمي بمؤسسة الثقافة اليونانية. فرع الإسكندرية.

من المهم التعرف على رؤاه وتصوراته بشأن التواصل والتشابك بين الثقافات العربية والثقافة اليونانية، لا بحثا عن المشترك فقط، وإنما هو استقراء لألوان جديدة من الإبداع، والبحث عن مسارات مستحدثة للدهشة والمتعة.

وهنا حوار معه:

قلم التحرير

الجديد: الترجمة جسر تواصل بين الثقافات المختلفة، فمن خلالها يُمكن تبادل المنافع والرؤى الإنسانية والأفكار المُدهشة والتعرف على مواطن الجمال الفني، كما يُمكن بواسطتها غرس فكرة التعدد والاختلاف وقبول الآخر، فإلى أي مدى تتفق أو تختلف مع هذا التصور؟

خالد رؤوف: الدور الأساسي الذي تقوم به الترجمة نراه واضحاً من خلال النظرية التي تقول إن للحضارة أطواراً ومراحل، وإنّ لكلّ طور ومرحلة شعباً من الشعوب يحمل مشعل الحضارة، تماماً كما في سباق الماراثون، إذ ليس باستطاعة أيّ شعب أن يحمل هذا المشعل إلى الأبد، بل هو يأخذه من شعب سابق ويسلمه إلى شعب لاحق، يأخذ ويعطي، مستفيداً من مجمل الإنجازات التي توصلت إليها الشعوب الأخرى قبله، وناقلاً ما وصل إليه وما استطاع أن يطوره بإمكاناته الذاتية إلى ما بعده، وعملية النقل هنا تعتمد اعتماداً رئيسياً على الترجمة.

بالتالي، فالترجمة تؤسس وتجذر المعرفة التي من فضائلها فهم الآخر بشكل أعمق، من هنا يأتي قبول الآخر، فالمعرفة تمنحنا التواضع وقبول فكرة أنه ليس هناك شخص يحتكر المعرفة أو الحكمة أو الحقيقة المطلقة. كما أن التعرف على فكر الآخرين يجعلنا نرى أنفسنا من على مسافة متعقلة محايدة، فنكتسب







سمة النقد الذاتي البناء أي التفكير النقدي العقلاني، وإذا سرنا في الطريق الصحيح للمعرفة والتعلم والبحث عن الحقيقة فلن نتناقش في بديهيات إنسانية مثل التعدد والاختلاف وقبول الآخر، وكل ما سبق تلعب الترجمة فيه دوراً أساسيًا.

تصحيح المسار

الجديد: إلى أي مدى يتحقق ذلك في عالمنا العربي، وما هو تقييمك لواقع الترجمة الثقافية في العالم العربي، ولماذا تتسع الترجمات من الإنكليزية والفرنسية وتقل وربما تندر في اللغات الأخرى مثل التركية، الصينية، الكورية، اليابانية، الفارسية، الأوردو، واليونانية؟

خالد رؤوف: أنا واثق أننا على الطريق، ربما في بداياته، ربما تصادفنا الكثير من العراقيل لكن لا أستطيع أن أنكر أن هناك محاولات صادقة ونية خالصة لتصحيح المسار الذي فقدناه أو تاه منا بفعل فاعل أو بأيدينا لا يهم، لكن التطور الحضاري ولاسيما الثقافي سوف يستمر. وما نصبو إليه لن يتحقق بالنيات ولكن بالسياسات الثقافية والتعليمية وكل الجهود تبقى في طور المحاولات إذ يعوزها التنسيق بين كل الجهات المعنية في كل البلدان العربية.

هذا يقودنا إلى السؤال عن اتساع الترجمات عن اللغات الكبيرة وندرتها عن اللغات الصغيرة، والأمر بالطبع خاضع لاعتبارات كثيرة، أهمها في رأيي حضور سياسات واستراتيجيات ثقافية واضحة للدول الناطقة عن الإنكليزية والفرنسية والإسبانية وتفعيلها، إذ يشغلهم كثيرًا أن تنشر لغاتهم وثقافاتهم ولذا هم يُفَعّلون هذا الانشغال والاهتمام إلى سياسات تعليمية وثقافية واضحة. وهناك لغات وثقافات وقوى أخرى بدأت تدرك الأمر وتعمل على نفس النهج، مثل الصين وتركيا، وبنظرة سريعة على الواقع الثقافي في السنوات الأخيرة على المستوى العالمي تجد لهم حضورا واسعا على المستويين الثقافي والتعليمي، أما اللغات الأخرى، وأضع العربية بينهم، تتباين أسباب ندرة الانتشار بين غياب الرؤى والسياسات والاستراتيجيات الثقافية وبين المشاكل الاقتصادية التي لا يمكن أن نغفلها أيضًا.

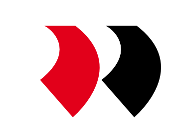
بصمات يونانية

الجديد: عاش الكثير من اليونانيين في المدن العربية الكبرى، مثل الإسكندرية والقاهرة وتركوا بصمات خالدة على العمارة والفن والحياة، وباعتبارك من أبناء الإسكندرية الساحلية إلى أيّ مدى تغيّرت أفكار البشر وتصوّراتهم وتطوّرت في المدينة الكبيرة باحتكاكهم بالجالية اليونانية، وما هي أبرز التأثيرات الباقية لهم؟

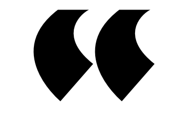
خالد رؤوف: اليونانيون وغيرهم من الذين عاشوا في مصر تركوا بالفعل بصمات قوية، لكن بدأ أغلبها يتلاشى مع الوقت وعدم الوعي الذي يتراكم منذ عقود، فالإسكندرية مثل أغلب المدن الساحلية المطلة على البحر المتوسط ترى البحر، وتنظر إلى أفق واسع ممتد، وهو ما ينعكس بشكل واضح على روح المدينة وأهلها وفكرهم ووعيهم، ولا شك أن هذا أمر طبيعي في رأيي.

أما عن الإسكندرية بشكل خاص فبصفتي "سكندري" (من أبناء الإسكندرية) يحب هذه المدينة، فيمكنني بكل بساطة أن أجيب بشوفينية كبيرة ربما يتميز بها "السكندريون" من فرط عشقهم للمدينة، ويمكنني أن أملأ صفحات بكلام كبير وفضفاض يُدمي حسرة ونوستالجيا عن جمال التعددية الثقافية وقبول الآخر وعظمة المكان والاحتواء والكوزموبوليتانية (تعدد الثقافات وتنوعها) العريقة العميقة وأردد كلمات للاستهلاك الذاتي المحلي، لكنه ليس حقيقيا في رأيي الشخصي، فالإسكندرية التي كانت ترى البحر منذ عقود طويلة تنظر الآن إلى الصحراء، وهذا هو مدى تغيير الأفكار والتصورات بالنسبة إلى البشر الذين يعيشون في هذه المدينة.

أما عن الجالية اليونانية فعددهم صار قليلًا جدا، وهم متقوقعون في أماكنهم، يدورون حول أنفسهم تمامًا مثل جموع المثقفين في المدينة، يحاولون الاقتراب من بعضهم البعض لكن بلا تغيير مجتمعي، وبشكل عام فإن أبرز التأثيرات الباقية للجالية هي حضورها التاريخي، وبعض المحاولات التي تتم من قبل مؤسسة الثقافة اليونانية بالإسكندرية، وهي جهة حكومية يونانية تأسست في تسعينات القرن الماضي تسعى لنشر الثقافة اليونانية وإدارة منزل كفافيس والتنسيق مع الجالية اليونانية بمصر في أنشطة ثقافية مختلفة.



اليونانيون وغيرهم من الذين عاشوا في مصر تركوا بالفعل بصمات قوية، لكن بدأ أغلبها يتلاشى مع الوقت



تأثيرات يونانية

الجديد: الثقافة اليونانية من الثقافات القريبة من العالم العربي بحكم الجغرافيا والتاريخ، هل تلحظ تأثيرات من نوع مّا لها في الابداع الشعري العربي الحديث أو الأدبي والفكري عموما؟

خالد رؤوف: الثقافة اليونانية، هي ثقافة عالمية، وبالطبع لها تأثير على الإبداع الشعري والأدبي والفكري العالمي بشكل عام، وأكثر التأثيرات تنبع من الفكر والأدب اليوناني القديم كالفلسفة والمسرح الإغريق، أما الأدب الحديث فبالتأكيد هناك تأثير لأدباء وشعراء يونانيين من المعاصرين على الشعر والأدب العربي، ومن وجهة نظري هناك تأثير واضح على النتاج الأدبي والشعري العربي لكل من كازانتزاكيس وريتسوس وكفافيس على سبيل المثال لا الحصر.

مغادرة مصر

الجديد: تاريخيا.. ما السبب في تراجع أعداد الجاليات اليونانية في العالم العربي، وهل ساهمت الانقلابات العسكرية أولا، ومن ثم صعود التيارات الدينية في العالم العربي في توقف هجرات اليونانيين للمدن العربية، بمعنى لم تعد المجتمعات مرحبة بوجودهم ومستوعبة لهم؟

خالد رؤوف: بشكل مّا فإن تواجد الجاليات في أيّ مجتمع يرتبط ارتباطا شرطياً بالهجرة التي هي إما هجرة اقتصادية أو سياسية، وفي حالة الجاليات اليونانية فقد كانت الهجرة لأسباب اقتصادية بشكل كبير، ولا أظن أن مغادرتهم مصر على وجه الخصوص كانت لأسباب سياسية بحتة كما يحلو للبعض أن يرى أو يتحدث، فالسبب الأساسي لهجرتهم الثانية من وطنهم الثاني وعودتهم إلى اليونان أو إلى بلدان أخرى، مثل الولايات المتحدة أو أستراليا أو دول في أميركا اللاتينية، أو حتى جنوب أفريقيا، كان اقتصاديا أيضًا، من هنا فالطابع السياسي الذي تصبغ به تلك المغادرة أو مثلما يغالط الكثيرون ويسمونها تهجيرا أو إجلاء يحتاج إلى مراجعة، ففي العهد الناصري (فترة حكم الرئيس المصري الراحل جمال عبدالناصر) مثلا فإن التأميم كان يسري على الجميع من المصريين والأجانب، لكن الأجانب وبالأخص رجال الأعمال منهم لم يرق لهم الأمر وروجوا للأمر بعكس ذلك، وأشاعوا الرعب بين أبناء الجاليات وساعدوهم على المغادرة، وهم الذين كانوا يعملون في شركاتهم





ومصانعهم، علاوة على فقدان الأجانب للكثير من الامتيازات التي كانت متاحة لهم في العهد الملكي (قبل ثورة 23 يوليو 1952). وهناك تفاصيل أكثر تظهر في دراسة لباحث يوناني متميز بعنوان "جالية جامحة.. رحيل اليونانيون عن مصر" وقمت بترجمتها مؤخرًا وسوف تصدر قريبًا.

باب الحب

الجديد: لماذا اخترت التخصص في الثقافة واللغة اليونانية، ما الذي جذبك إليهما وحببك فيهما؟

خالد رؤوف: الاختيار جاء من باب الحب، فعشق اللغة والثقافة والأدب اليوناني وشغف الترجمة والرغبة في تقديم الأدب اليوناني الحديث للقارئ العربي دفعني دفعا للتخصص في اللغة اليونانية، وهي دون شك لغة ثرية للغاية وشعرية بالمقام الأول، غير أنها لغة المنطق كما يقول أهل اللغويات، هذا أول ما جذبني إلى هذا العالم السحري.

بوابة بيرسا كوموتسي

الجديد: هل اقتصرت معرفة اليونانيين بالأدب العربي الحديث على نتاج الأديب المصري الراحل نجيب محفوظ، وأشير هنا إلى جهود الروائية والمترجمة بيرسا كوموتسي، هل توجد حركة ترجمة ومتابعة للروايات العربية لاسيما التي كتبت وصدرت بعد ثورات الربيع العربي؟

خالد رؤوف: كنت أتمنى أن أعطي إجابة مغايرة لهذا السؤال، لكن إلى حد كبير إجابتي نعم. فعلى الرغم من المجهودات الجبارة التي قامت وتقوم بها السيدة بيرسا كوموتسي التي هي بمثابة مؤسسة، إذ نقلت ما يزيد عن أربعين عنوانًا عن العربية دون أيّ دعم من أيّ جهة رسمية عربية أو غير رسمية، فإننا لا يمكن أن نتحدث عن حركة ترجمة وأدبنا لا يُدرس في الجامعات اليونانية بشكل كبير. ورغم ذلك ثمة شغف لدى القارئ اليوناني بالأدب العربي وما قدمته السيدة بيرسا كوموتسي من ترجمات، فقد قدمت كُتابا مثل طه حسين وصنع الله إبراهيم مؤخرًا، وإبراهيم عبدالمجيد، كما قدمت أيضًا مجموعة من الشعراء الشباب من العالم العربي في أنطولوجيا شعرية لاقت نجاحًا واستحسانًا لدى القارئ اليوناني، كما حازت على جائزة جمعية الكتّاب والمترجمين اليونانية. والأمر ليس مرتبطا فقط بما بعد ما يسمى "بالربيع العربي"، لكن بما نريد أن يترجم عنا إلى لغات أخرى، وإذا ما كنا ندعم هذا كدول ونطرح ونرشح الأعمال التي تستحق ونطرح على العالم أدبنا وشعرنا وثقافتنا، أم لا.

محفوظ باليونانية

الجديد: إلى أيّ مدى أثّر نجيب محفوظ في حركة الأدب اليوناني المعاصر، وما سرّ الافتتان الشديد بإبداعه؟

خالد رؤوف: بالطبع نجيب محفوظ عالمي، وتأثيره في نفوس القراء قوي على مستوى العالم، وهذا شأن أيّ كاتب عالمي، في حجم محفوظ وكازانتزاكيس وكامو وتولستوي إلخ.. فالكاتب الحقيقي يمس البشر على اختلاف ثقافاتهم ولغاتهم هذه هي الحقيقية أو السرّ إن شئت. وأعتقد أن هناك تأثيرا ما بين بعض الكتاب الشباب في اليونان بعالم محفوظ لكنه لم يرتق بعد لأن يصبح ظاهرة، والأمر يحتاج إلى وقت كي يُدرس أو ينظر إليه.

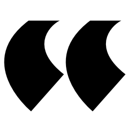
لا شرقية ولا غربية

الجديد: قمت بترجمة رواية "ألف عاشق وعاشق" للروائي اليوناني جريجور ياذيس، وتضمنت السؤال الملحّ ما إذا كانت أثينا مدينة شرقية أم غربية؟ بعيدا عن طرح الرواية نفسها، ما تصورك أنت وقد عشت فيها عقداً من الزمن؟

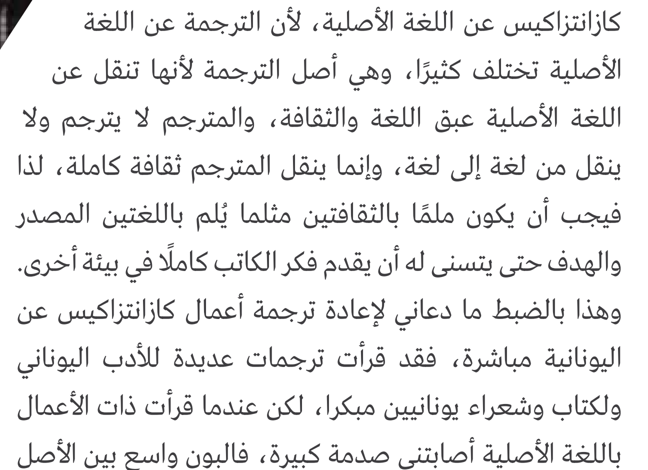
خالد رؤوف: أثينا بالنسبة إليّ مدينة عريقة وتاريخية ومن أكثر المدن التي أحبها في العالم، وهي لا شرقية ولا غربية كحال اليونان ذاته ليس بلدا شرقيا ولا غربيا، اليونان وهذا يكفي، كانت وبعدها جاءت أوروبا بشرقها وغربها، هكذا هي حتى الآن، المدينة التي تحمل عبق التاريخ وثقله وتسير به متطلعة نحو مستقبل هو بالتأكيد مشرق لكل المدن التي تحارب الموت منذ قرون ولا تزال باقية.

ترجمة كازانتزاكيس

الجديد: ترجمت رواية "زوربا" لكازنتزاكس إلى اللغة العربية، رغم وجود ترجمات عديدة سابقة، ما الذي دعاك لإعادة الترجمة مرة أخرى، أهي عيوب كانت في النسخ السابقة، وكيف يمكن للقارئ غير الملم بلغة العمل المترجم أن يعرف الفارق بين ترجمة وأخرى؟



> نقلت ما يزيد عن أربعين عنوانًا عن العربية دون أيّ دعم من أيّ جهة رسمية عربية أو غير رسمية



خالد رؤوف: كان ولا يزال لديّ حُلم بترجمة أعمال كازانتزاكيس عن اللغة الأصلية، لأن الترجمة عن اللغة الأصلية تختلف كثيرًا، وهي أصل الترجمة لأنها تنقل عن اللغة الأصلية عبق اللغة والثقافة، والمترجم لا يترجم ولا ينقل من لغة إلى لغة، وإنما ينقل المترجم ثقافة كاملة، لذا فيجب أن يكون ملمًا بالثقافتين مثلما يُلم باللغتين المصدر والهدف حتى يتسنى له أن يقدم فكر الكاتب كاملًا في بيئة أخرى. وهذا بالضبط ما دعاني لإعادة ترجمة أعمال كازانتزاكيس عن اليونانية مباشرة، فقد قرأت ترجمات عديدة للأدب اليوناني ولكتاب وشعراء يونانيين مبكرا، لكن عندما قرأت ذات الأعمال باللغة الأصلية أصابتني صدمة كبيرة، فالبون واسع بين الأصل والنسخة المترجمة.

الجديد: لماذا في ظنك حملت شخصية "زوربا" كل هذا التأثير في أجيال من المبدعين العرب؟

خالد رؤوف: أعتقد أن هذا التأثير الذي تتحدث عنه ليس في شخصية زوربا الروائية، وإن كان بها من الحقيقة كما يقول كازانتزاكيس نفسه، لكنه تأثير كاتب ومفكر وفيلسوف بعظمة نيكوس كازانتزاكيس الذي استطاع أن ينقل فكره الحر عبر شخصية متحررة من كل أعباء الزمن والنفس البشرية وحب الحياة، وأعتقد أن فكر كازانتزاكيس وشخصية زوربا لهما كل هذا التأثير ليس فقط على أجيال المبدعين من العرب ولكن على بشر كثيرين حول العالم.

كافافي عن الأصل

الجديد: يمثل الشاعر اليوناني قسطنطين كفافيس الذي عاش وتوفي بمصر رافدا عظيما من روافد التلاقي الثقافي والإبداعي بين اليونان والعالم العربي، وقد ترجمت أشعاره إلى العربية ثلاث ترجمات على الأقل، الأولى لنعيم عطية، والثانية لسعدي يوسف، والثالثة للشاعر رفعت سلام، كيف تُقيّم هذه الترجمات وإلى أيّ مدى





تتغير المعاني والصور بين ترجمة مترجم، وترجمة شاعر، ولمن تنتصر، ولماذا؟ وهل الترجمة تستلزم النقل الدقيق للكلام أم يُمكن اعادة التعبير عن النص بكلمات أقرب للبيئة المترجم إليها، وهل أنت مع ترجمة الشعر عبر لغة ثالثة كما فعل سعدي يوسف الذي ترجم مختارات لكافافيس عن الإنكليزية؟

خالد رؤوف: بالتأكيد كفافيس شاعر عظيم وعالمي ويسعدني دائمًا وصفه بالسكندري في كل المحافل العالمية، أنا شخصيًا مع تعدد الترجمات وبخاصة عندما نكون بصدد شاعر أو كاتب عالمي، لأن الأمر يصبّ في مصلحة القارئ والمعرفة دومًا وأرى أن كل الأعمال الكلاسيكية العالمية الهامة يجب أن تترجم مرة أخرى، على الأقل مرة كل عقد أو عقدين، لأن اللغة الهدف في حد ذاتها تتغير كما أن فهمنا واستيعابنا يتطور، فمن الرائع أن نرى كيف يستقبل تطور اللغة الهدف وتطورنا واستيعابنا هذه النصوص الرائعة.

والأصل كما ذكرت بالنسبة إليّ هو الترجمة عن اللغة الأصلية ولا أحب تقييم أعمال المترجمين بشكل عام، لكن بما أن هناك نُدرة في المترجمين عن اليونانية فأنا أقرأ كل ما يُطرح، إنني أحب بالطبع وأرشح دائمًا ترجمة د. نعيم عطية، لأنها الأدق والأهم في وجهة نظري، كما أحترم كثيرًا ترجمة الشاعر الكبير والمترجم الراحل رفعت سلام، لأنه شاعر فذ فقد نقل شيئا من عذوبة كفافيس وشعريته وعكف على دراسته وترجمته لعدة سنوات.

وهناك ترجمات لكتاب أو شعراء أشعر فيها أنهم يعيدون إنتاج أنفسهم من خلال اسم أو عالم شاعر آخر كبير. وهنا فإنني أكرر بأن الأصل هو الترجمة عن اللغة الأصلية وإلمام المترجم باللغة والثقافة المصدر، وإذا كنا نتحدث عن الشعر فالأمر هنا يحمل أهمية أكبر.

لغتان يونانيتان

الجديد: إلى أيّ مدى تغيرت اللغة الأدبية المستخدمة في اليونان في الأعمال الحديثة عن تلك الشائعة في الكلاسيكيات؟

خالد رؤوف: هي لغة أخرى لها نفس الحروف والجذور. فاللغة اليونانية القديمة، لغة الكلاسيكيات تطورت وتغيرت عبر العصور إلى أن وصلنا إلى اللغة اليونانية الحديثة التي كانت هي لغة الشعب لسنوات وقد كانت لديهم ورطة الفصحى والعامية، إلا أنهم استقروا أخيرًا على توحيد اللغة التي تكتب ويتحدثون بها اليوم. وبالطبع فبالنسبة إلى المترجم هو أمر محمود جدًا أن يكون على دراية بجذور اللغة القديمة لأنها الأصل، والأمر هنا أشبه بلغة الشعر الجاهلي (اليوناني القديم) على سبيل المثال والعامية التي يتحدثها اليوناني الحديث.

جسر الترجمة

الجديد: كيف يمكن مد المزيد من جسور التواصل والتلاقي بين الثقافات العربية وثقافة اليونان، وإلى أيّ مدى يمكن الاستفادة من ذلك في مواجهة النكوص الفكري والاجتماعي الذي يعاند سنن التطور والانتقال بالمجتمعات نحو الحداثة؟

خالد رؤوف: الترجمة كانت وما تزال الوسيلة الأهم لتحقيق ذلك التواصل بين الشعوب، فمنذ عرف الإنسان الأبجدية محققاً بذلك قفزة تاريخية في مضمار التطور، ومنذ بدأ يكتب ما يعرفه ويدوّن تاريخه وأفكاره كانت الترجمة بمثابة الرديف المباشر لذلك التطور، فالبشر سلسلة متصلة الحلقات رابطتها اللغة وقوام تلك الرابطة هو الترجمة.

والترجمة محرّض ثقافي بالضرورة، كما أنها تجسّر الهوة القائمة بين الشعوب الأرفع حضارة والشعوب الأدنى حضارة وهي الوسيلة الأساسية للتعريف بالعلوم والتكنولوجيا وهي العنصر الأساسي في عملية التربية والتعليم، وهي الأداة التي يمكننا بها مواكبة الحركة الفكرية والثقافية في العالم، وهي أيضًا وسيلة لإثراء اللغة وتطويرها وعصرنتها. الترجمة هي عنصر أساسي فيما يسمى بالتواصل الثقافي، كما أن للترجمة دورا هاما في تطوير الأجناس الأدبية ولاسيما في الثقافة العربية في الشعر والقصة والرواية والمسرح.

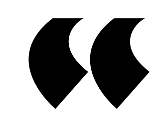
بالتالي فالترجمة تعد حاجة ملحة لمواكبة التقدم الحضاري والخروج من النكوص الفكري والتأخر الذي يضرب أركان أمتنا العربية. فكيف يحدث هذا؟ يجب أن تكون لدينا رؤية واضحة لما نريد أن نكون عليه مستقبلًا ومن ثم إرساء سياسات ثقافية فعّالة للوصول إلى هدفنا.

الجديد: ترجمت "جيران العالم" للشاعر يانيس ريتسوس إلى العربية مباشرة من اليونانية، هل ترجمة الشعر تستلزم بخلاف إتقان الترجمة ذائقة شعرية؟ وهل يمكن لأيّ مترجم اكتسابها؟

خالد رؤوف: لا أدري إذا كان يمكن لأحد اكتسابها إن لم تكن لديه بالفعل، ما أثق به هو أنه يتحتم على المترجم أن يتدرب ويطور من أدواته بشكل مستمر.



وأنا على وشك فقدان الأمل في تكوين أيّ جمعية أو نقابة للمترجمين بشكل عام على المستوى المحلي



ذائقة المترجم

الجديد: باعتبارك من المترجمين المحترفين، ما الذي يرشح عملا مّا للترجمة، وهل هناك محددات ترجح كفة عمل عن آخر، وبمعنى أوضح كيف تختار عملا بعينه لتترجمه من اليونانية إلى العربية؟ هل تضع في حساباتك كونه مناسبا للعقلية العربية أم أنك تطرح العمل بسبب إبداعيته بغض النظر عن أيّ مسائل أخرى؟

خالد رؤوف: لا أضع في الاعتبار أيّ شيء سوى اقتناعي بأن العمل جيد وهام ويعد إضافة إلى المكتبة العربية والقارئ العربي. وبالطبع هناك ثلاثة أنواع من الترجمة، ما يحبه ويختاره المترجم، وما يرى المترجم أن له أهمية ليقدم للقارئ، وما قد يرشحه الناشر أو يكلف به المترجم. وفي حالتي يبقى المعيار واحدا في كل الأحوال، وهو اقتناعي الشخصي بالعمل.

تنسيق عربي

الجديد: كيف ترى مؤسسات الترجمة الحكومية في العالم العربي، وما هي أوجه قصورها؟ وكيف يمكن تطوير عملها؟

خالد رؤوف: كل المؤسسات الحكومية تحاول بذل جهد في هذا الصدد، لكن تغييب الرؤية التي إن وجدت يعوزها التنسيق بين كل الجهات، ولا أتحدث عن التنسيق بين الجهات في بلد مّا، إذ أنني أرى أن التنسيق بين الجهات والمؤسسات المعنية بالترجمة وبالثقافة العربية بشكل عام يجب أن يكون على مستوى البلاد العربية.

أفق يوناني عربي

الجديد: هل يمكن الحديث عن بدايات حركة ترجمة من اليونانية وإليها، ومن هم المترجمون والمترجمات الذين يشتغلون اليوم في هذا الحقل، وهل تظن أن هناك ضرورة اليوم لتكون لهم

جمعية، أو مانيفستو يجمعهم، أو ندوة أو مؤتمر بما يمكن أن يتيح خطوات أبعد ويجعل جسر العلاقة بين العرب واليونان والحركة عليه أكثر نشاطا وديمومة؟

خالد رؤوف: المحاولات كانت دائمًا فردية. فعن العربية لليونانية أهم تجربة هي تجربة الكاتبة والمترجمة اليونانية الكبيرة ابنة القاهرة بيرسا كوموتسي، وكل ما سبقها كانت محاولات قليلة للغاية وكلها عن لغات وسيطة أغلبها عن اللغة الإنكليزية ولم تلق رواجًا كبيرًا. وعن اليونانية إلى العربية بدأت في أوائل تسعينات القرن الفائت بدعم من "أبي الدبلوماسية الثقافية اليونانية" الشاعر والملحق الثقافي آنذاك كوستيس موسكوف والدكتور نعيم عطية ومن بعده صمويل بشارة ويانيس ميلاخرينوذيس في تجارب معدودة والدكتور حمدي إبراهيم.

الآن أيضًا، تظل المحاولات الفردية والجهود الكبيرة من مترجمين لا ترتقي لتكون حركة ترجمة من اليونانية وإليها، ففي اليونان هناك بيرسا كوموتسي التي تترجم عن العربية مباشرة وتحدثنا عمّ تبذله من جهود أغلبها دون مقابل سوى شغفها وعشقها للأدب والثقافة العربية.

وأنا على وشك فقدان الأمل في تكوين أيّ جمعية أو نقابة للمترجمين بشكل عام على المستوى المحلي. أما أن يكون هناك كيان للمترجمين بين الثقافتين اليونانية والعربية فهناك محاولات في الآونة الأخير بمبادرة من بيرسا كوموتسي التي أسست مركزا للثقافة والأدب اليوناني والعربي، ونستطيع من خلاله أن نرسم بعض الرؤى ونعمل ونحلم بأنه يومًا مّا سوف يحدث شيء مختلف عمّا نعيشه الآن في واقعنا الثقافي اليوناني – العربي.

وتقام بين الحين والآخر مؤتمرات وندوات تخرج بتوصيات تبقى في حيز التوصيات ولا تفعل أبدًا، ومرة أخرى يجب أن تكون هناك رؤية واستراتيجية واضحة لتكوين جسور علاقات بين العرب واليونان وكل الثقافات الأخرى، وتنسيق على مستوى رفيع بين كل الجهات المعنية وإلا سنظل نتحدث ونتحدث لسنوات قادمة في الشأن نفسه.

أجرى الحوار في القاهرة: مصطفى عبيد

زينة سليم مصطفى



إغناثيو فيراندو

عرب وإسبان

ينتمي إغناثيو فيراندو إلى الجيل الجديد من مترجمي الأدب والفكر الإسبان الذين يقيمون علاقة خاصة مع الثقافة العربية ولغتها. ولذلك لا يتردد في اعتبار نفسه مناضلا اختار خندق الدفاع عن هذه اللغة. ترجم إغناثيو فيراندو، الذي يشتغل أستاذا كرسيا للدراسات العربية والترجمة بجامعة قادس، عددا من الأعمال العربية إلى الإسبانية، من بينها "كتاب المقامات السرقسطية" لأبي الطاهر محمد السرقسطي الأندلسي، وكتاب "إسبانيا الله" للمفكر والصحفي الإسباني إغناسيو سيمبريرو والذي ترجمه إلى الإسبانية بالتعاون مع المترجم المغربي مزوار الإدريسي، ورواية "جارات أبي موسى " للروائي أحمد التوفيق، ورواية "عزازيل" ليوسف زيدان. كما أصدر إغناثيو فيراندو أعمالا أخرى على مستوى المعاجم والدراسات، من بينها "القاموس العربي" و"مدخل إلى تاريخ اللغة العربية" و"اللهجة الإسبانية".

هنا حوار معه حول تجربته في نقل الأعمال الأدبية والتأريخية العربية إلى اللغة الإسبانية.

قلم التحرير

الجديد: كنتَ قد صرحتَ بأن اللغة العربية بكل ما لديها من بهاء ورونق وسحر قد أوقعتكَ في خندق المناضلين من أجلها. كيف تم ذلك؟

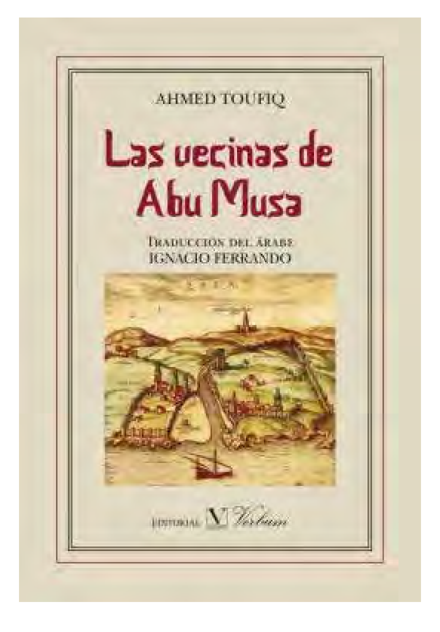
إغناثيو فيراندو: هناك فكرة راودتني باستمرار، منذ إطلالتي المبكرة على اللغات العريقة التي اعتمدَ عليها التراثُ الثقافي الإسباني (أقصد اليونانية واللاتينية مع وليدتها الإسبانية بمختلف لهجاتها والعربية)، وهي أن الإسبان الحاليين على دراية بمدى تأثير اللغتين اليونانية واللاتينية على ازدهار الثقافة الإسبانية، في الوقت الذي يجهلون البصمةَ العميقة التي تركتها اللغة العربية على مستوى هذه الثقافة، ليس فقط على مستوى المفردات العربية الأصلية التي دخلت إلى الإسبانية والتي يناهز عددها أربعة آلاف كلمة، بل أيضا من ناحية ما لتركيب اللغة وروحها من أثر ملحوظ في صياغة الفكر وتنمية الحضارة. ولعل هذا النقصان هو ما دفعني إلى التعمق في دراسة اللغة العربية وإجراء البحوث حولها في مرحلة أولى، وفي ترجمة بعض المؤلفات الأدبية إلى الإسبانية في مرحلة ثانية، إيماناً بأن وضع بعض الأعمال الأدبية العربية في متناول أيدي القراء الإسبان يجعلهم يحسون بأهمية هذا العنصر المكون لثقافتهم وإن لم يكن له ما يستحقه من الحضور والبروز.

الجديد: سيكون عليك مع هذا الاختيار خوض تجربة طويلة على مستوى ضبط اللغة العربية والتعرف على خباياها. كيف عشت هذه التجربة إذن؟

إغناثيو فيراندو: لا يمكنني أن أنكر أن المراحل الأولى على مستوى رحلتي إلى اللغة العربية كانت محفوفة بالمخاطر والعراقيل، إذ أن بلوغ المبتغى، وهو إتقان اللغة والتمكن من قراءة أمهات الكتب المصنفة بهذه اللغة وتذوقها، ليس بالأمر الهين ويقتضي وقتا طويلا ومواظبة واستمرارا؛ غير أن التجربة التي تلت تلك السنوات الطوال التي قضيتها وأنا أتعلم لغة الضاد كانت تجربة رائعة على مستويين: ارتبط الأول بالاستمتاع بقراءة هذه اللغة الجميلة والحديث بها وتدريسها للطلبة الإسبان وجعلها وسيلة حية ومفيدة للتعمق في التراث العربي الغني؛







أما على المستوى الثاني، فقد أتيحت لي أكثر من فرصة للتعرف إلى الزملاء العرب من أساتذة وباحثين ومترجمين في شتى أنحاء المعمورة، بفضل المؤتمرات واللقاءات والندوات التي ناقشنا فيها العديد من المواضيع المتعلقة باللغة العربية وتاريخها ودراساتها وقضايا ترجمتها، بما يعني ذلك من اقتراب موفق من ثقافة أخرى لا تبعد كثيرا عن الثقافة الإسبانية. بطبيعة الحال، كان لاختياري لترجمة اللغة العربية أثر كبير عليّ فأصبحت حياتي مليئة بنفس جديد ورؤية لا مثيل لها.

الجديد: ستشتغل على ترجمة عدد من النصوص الأدبية العربية. هل استطعت رفقة الأجيال السابقة والجديدة من المترجمين نقلَ صورة وفية للأدب العربي إلى القارئ الاسباني؟

إغناثيو فيراندو: إن القارئ الإسباني العادي غير مطلع على مستجدات الأدب العربي، ويظل في الغالب ينظر إلى الأدب العربي من منظور "ألف ليلة وليلة"، أي باعتباره أدبا إكسوتيكيا بعيدا كل البعد عن تيارات الأدب العربي المعاصر. لهذا فإن ترجمة الأعمال الأدبية العربية الرصينة تساهم في تغيير تمثل القارئ الإسباني للأدب العربي عبر الكشف عن مختلف التوجهات والأساليب والأنماط السردية والشعرية التي يتميز بها الأدب العربي المعاصر؛ وعندما يكتشف القارئ الإسباني أن الروايات العربية الحديثة لها أبعاد ومكونات متنوعة وأنها لا تتناول بالضرورة المواضيع الخاصة بالثقافة العربية، فكأن عالما جديدا يفتح أبوابه نصب عينيه، بكل ما يعني ذلك من نفس إيجابي وتقارب وتعاطف بين الثقافتين.

أما ترجمة الأدب القديم ولاسيما منه الأدب الأندلسي، فلا شك أنها تمكّن القارئ الإسباني من استرداد جزء من تراثه العميق والاقترابِ من أمهات الكتب الأندلسية والتي تُعتبر في نهاية المطاف أعمالا مشتركة لكل من الثقافتين العربية والإسبانية.

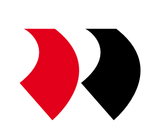
الجديد: ماهي طبيعة المشاكل التي يمكن أن تواجهك أثناء ترجمة النصوص العربية، في ضوء تجربة نقل رواية "عزازيل" ليوسف زيدان على سبيل المثال؟

إغناثيو فيراندو: أشير في البداية إلى أن نص رواية "عزازيل" هو أحد أشهر أعمال يوسف زيدان وقد حصل النص على جائزة البوكر سنة 2009، كما تُرجم إلى عدد من اللغات، من بينها الإسبانية والإنكليزية. ويمكنني التمييز، في إطار المشاكل التي واجهتها في سياق ترجمتي لهذا العمل، على الأقل بين ثلاث مستويات من المشاكل. يرتبط الأول بما أسمّيه بترجمة الترجمة. ذلك لأن المؤلف يقدم نفسه في مقدمة "عزازيل" باعتباره مترجما لهذه الرواية انطلاقا من نص مخطوط سرياني قديم، وذلك من باب الخيال بالطبع. وبالتالي، نجد أن هناك مترجما متخيلا وهو يوسف زيدان، وذلك قبل المترجم الحقيقي الذي هو أنا. وبالإضافة إلى ذلك نجد أن المؤلف يضيف تعليقات إلى النص، وهو ينسبها إلى راهب مسيحي عربي من القرن الخامس الهجري كان قد اطلع على المخطوط قبله، في سياق المتخيل دائما. وهذا الأمر يطرح مشكلة للمترجم الحقيقي. وبالنسبة إليّ كان يصعب عليّ أن أضيف مقدمة أخرى أو تعليقات تخص بعض المصطلحات الواردة في نص الرواية. ولذلك فقد فضلتُ بالاتفاق مع الناشر أن أبقى خفيا. فيما اختار المترجم البريطاني جوناثان رايت، في إطار ترجمته للرواية نفسها إلى الإنكليزية، تخصيصَ ثلاث صفحات في آخر العمل المترجَم، وقد سماها "ملاحظات في النص"، وقد وصف جوناثان في هذه الخاتمة بعضَ الصعوبات التي أحاطت بعملية ترجمته لنص الرواية.

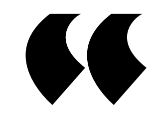
أما المشكلة الثانية التي واجهتها فتتجلى في مماثلة الأسلوب، ذلك أن أسلوب النص الأصلي يتسم بميله إلى الأساليب القديمة. وقد بذلتُ كل جهدي بهدف مماثلة هذا الأسلوب. ولا أعرف إن كنتُ قد وُفقت في ذلك أم لا؛ لكن هناك دراسة نُشرت في إسبانيا تؤكد أن الأسلوب الإسباني لترجمة رواية "عزازيل" يُذكر القراءَ بإسبانية القرن التاسع عشر، ولعل ذلك ما كنتُ أسعى إلى تحقيقه.

أما فيما يخص المشكل الأخير فيخص البعدَ الإصلاحي. ذلك أن رواية "عزازيل"، بخلاف كثير من الأعمال العربية التي تُرجمت إلى لغات أخرى، تملك جانبا خاصاً بالنسبة إلى القارئ العربي المسلم، إذ أنها تتعمق في شؤون الديانة المسيحية وتتناول حياةَ الرجال المسيحيين الذين يشكلون قلب الرواية، هذا وإن كنا نجد أن متلقي الترجمة إلى اللغات الغربية، سواء الفرنسية أو الإسبانية أو الإيطالية أو غيرها، هو أكثر دراية بما تحمله الرواية من مصطلحات دينية ومن طقوس مسيحية.

وبالتالي، وفيما يخص هذا الجانب، فعمل الترجمة هو أسهل. وبشكل أعمّ، نجد أن أغلب الأعمال الروائية العربية، التي تترجم إلى الإسبانية، تتناول أحداثا وشخصيات تنتمي إلى التراث العربي الإسلامي، وهو الأمر الذي يفرض على المترجم الغربي أن يبذل جهدا كبيرا للبحث عن المرادِفات الإسبانية التي قد تكون موجودة أو منعدمة.



في الغالب ينظر إلى الأدب العربي من منظور "ألف ليلة وليلة"، أي باعتباره أدبا إكسوتيكيا



الجديد: ماهي المعايير التي تقود اختياراتك على مستوى ما تترجمه؟

إغناثيو فيراندو: بكل صراحة، لا يسمح الوضع الحالي للترجمة الأدبية في إسبانيا للمترجم الفردي باختيار ما يُحبّ أن ينقله إلى الإسبانية؛ ففي غالب الأحيان، نجد أن دور النشر والمؤسسات الثقافية هي التي تختار الأعمال المترجمة وتقترح على المترجم القيام بالترجمة. فيما يخص تجربتي الشخصية، فإن معظم الكتب التي ترجمتها لم أقم أنا باختيارها، باستثناء كتابين: كتاب "المقامات السرقسطية" لأبي الطاهر محمد السرقسطي الأندلسي، وقد اخترته اعتبارا لأهميته وتميزه الأدبي ولكون المؤلف من مواليد نفس المدينة التي ولدتُ فيها (سرقسطة)؛ أما الكتاب الثاني الذي اخترت ترجمته فهو كتاب يحمل عنوان "إسبانيا الله" للمفكر والصحفي الإسباني إغناسيو سيمبريرو والذي ترجمته إلى الإسبانية بالتعاون مع المترجم المغربي مزوار الإدريسي، وكان سبب الاختيار مساهمة الكتاب في وصف أوضاع الجالية الإسلامية في إسبانيا ودقته في تقديم المعلومات وتشخيص الوضع.

الجديد: كيف تتمثل وضعية الترجمة من اللغة العربية إلى الإسبانية؟

إغناثيو فيراندو: إذا قارنا عدد المؤلفات المترجمَة من اللغة العربية والإسبانية مع ما يُترجم من الإنكليزية إلى الإسبانية، فلا بد من الاعتراف بأنه عدد قليل جدا. صحيح أن هناك حركية في مجال الترجمة الأدبية وأن بعض دور النشر تهتم كثيرا بنقل بعض أهم الكتب العربية إلى الإسبانية، ومن بينها كتاب "ألف ليلة وليلة" وأشعار المتنبي وأبي العلاء المعري، إضافة إلى الروايات العربية الحديثة المرموقة التي حظيت بصدى كبير في أسواق الوطن العربي وحصلت على جوائز دولية هامة، ولكن نجد أيضا أن القراء الإسبان لا يقبلون على قراءة هذه الأعمال المترجمة بالقدر المرغوب فيه، مما يجعل بعض دور النشر تتخلى عن مشاريع الترجمة التي


أحمد قدور

شرعت فيها بحماس شديد.

الجديد: كانت المدرسة الاستشراقية الإسبانية حتى الثمانينات من القرن الماضي مركزة على نقل التراث الأندلسي ودراسته. ما الذي تغير الآن؟

إغناثيو فيراندو: بالفعل، ظلت أعمال المدرسة الاستشراقية الإسبانية خلال الفترة السابقة متمحورة حول نقل التراث الأندلسي ودراسته باعتباره جزءا لا يتجزأ من الثقافة الإسبانية وكنزا لا غنى عن استرداده وتذوقه وضمه إلى التراث الثقافي الإسباني، فكثرت الترجمات والدراسات حول أهم مؤلفات الحضارة الإسلامية في الأندلس. غير أنه ابتداء من الثمانينات ظهرت مدرسة جديدة تهتم بشتى مجالات الثقافة العربية المعاصرة، وخصوصا الأدب العربي الحديث والدراسات السياسية والاجتماعية، فانخرط عددٌ لا بأس به من المستعربين الإسبان في دراسة الأدب العربي الحديث وترجمته وفي بحث العلاقات السياسية والاجتماعية والتاريخ الحديث على مستوى الوطن العربي، مع تركيز خاص على العلاقات وحركة التأثير والتأثر بين الوطن العربي وبين إسبانيا. ولا يعني ذلك إهمال الجانب الأندلسي والأثر العربي في تاريخ إسبانيا ومجتمعها ولغاتها، ولكنه يحيل على التنوع الذي صار يطبع حاليا مجالات الدراسة والبحث.

الجديد: هل تجد أن الجانب الأندلسي والأثر العربي في تاريخ إسبانيا يمكن أن يكون ضامنا للحوار المستمر بين الثقافتين العربية والإسبانية؟

إغناثيو فيراندو: أرى أن المفكرين والمثقفين الإسبان لديهم وعي بأهمية البعد العربي في الثقافة الإسبانية، غير أن التيارات الساعية إلى الاقتراب من أوروبا جعلتهم يبتعدون عن الثقافة العربية ولا يقبلون على معرفتها، والنتيجة هي أن معرفة الثقافة العربية تقتصر على دوائر المتخصصين ولا تصل إلى الجمهور العام إلا في حالات نادرة، مثل بعض المؤلفات الشهيرة كأعمال نجيب محفوظ بعد أن نال جائزة نوبل للآداب. هذا بالنسبة إلى المجال الأدبي. أما بخصوص التبادل الثقافي العام والحوار بين الجانبين، فهناك محاولات كثيرة لإقامة منصات الحوار بين الأديان وبين الحضارات تنطلق من أسس التسامح والتعايش السلمي ومعرفة الآخر، علما بأن الإسباني المثقف يدرك أهمية العنصرَ العربي في ثقافته، غير أنه لسوء الحظ لا يتوفر على الآليات اللازمة لإبراز هذا العنصر والتعمق فيه بسبب قلة انتشار الثقافة العربية في إسبانيا، ويعود هذا النقصان إلى غياب حركة ترجمة قوية وغياب مؤسسات عربية تعنى بنشر الثقافة العربية في إسبانيا وتدريس اللغة العربية بشكل أوسع وأفضل.

الجديد: حصلتَ على جائزة الشيخ حمد للترجمة والتفاهم الدولي عن ترجمتك لرواية "عزازيل" ليوسف زيدان. ما الذي يمكن أن تمنحه الجوائز للكتّاب والمترجمين؟

إغناثيو فيراندو: لا شك أن مثل هذه الجوائز المرموقة تُعتبر حافزا هاما بالنسبة إلى الكتاب والمترجمين، فبفضلها يدركون أن عمل الترجمة ليس في الحقيقة عملا فرديا، بل إنه عمل جماعي، إذ أن هدف المترجِم هو أن يقرأ الجمهور ما يترجمه؛ فليست الترجمة "صراعا لغويا" مع المؤلف الأصلي، بقدر ما هي إنتاج موجه إلى المستهلك الأخير الذي له الكلمة الأخيرة في نجاح الترجمة أو فشلها. ولا يجب إنكار الجانب المادي، إذ أن أرباح المترجم الأدبي تكون في الغالب محدودة ومنخفضة، ولا غرو أن يحلم المترجم بنيل جائزة من شأنها تحسين الظروف المادية التي يعيشها. وشأنه في ذلك شأن دور النشر التي قد تشرع في تنفيذ مشاريع الترجمة آخذة بعين الاعتبار إمكانية نيل جائزة تجعل عملها عملا مقدرا ومربحا. بكل صراحة، أعتقد أن جوائز الترجمة التي تقدمها بعض بلدان الخليج في السنوات الأخيرة أعطت لمجال الترجمة دفعة قوية إلى الأمام، فأتمنى أن تستمر هذه الوتيرة الجميلة من التقدير والجوائز في قادم الأيام.

> **معرفة الثقافة العربية تقتصر على دوائر المتخصصين ولا تصل إلى الجمهور العام إلا في حالات نادرة**

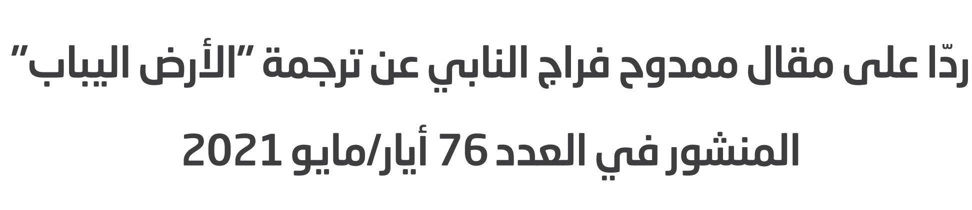
الجديد: كيف عشتَ لحظات الحجر الصحي؟

إغناثيو فيراندو: عشتها بشيء من الهدوء والطمأنينة مع العائلة. كان الحجر الصحي بالنسبة إليّ فرصة ذهبية للإقبال على الكثير من الكتب التي كانت تنتظرني في رفوف مكتبتي ولتخصيص وقت إضافي للترجمة. لا أنكر ما شاهدناه من توتر وقلق بالنسبة إلى تدهور الوضع الصحي على مستوى إسبانيا والعالم برمته، غير أن هذه اللحظات جعلت مني إنسانا آخر نوعا ما، فقد تمكنتُ من قضاء وقت كثير مع زوجتي وولديّ اللذين عادا إلى المنزل لقضاء الحجر الصحي بعد أن كانا قد غادرا المنزل للدراسة والعمل خارجه، كما أنه تسنى لي التركيز على العمل الفردي والقراءة والترجمة بعيدا عن ضوضاء العمل التقليدي خارج البيت.

الجديد: ما الذي يمكن أن تفعله الثقافة في زمن كورونا وفي مثل هذه اللحظات الإنسانية الاستثنائية؟

إغناثيو فيراندو: زمن كورونا زمن العزلة والهدوء والتأمل، وقد تضطلع الثقافة فيه بدور هام، فبفضل الثقافة يمكن للمرء الحفاظ على تطلعاته وأحلامه، ويمكن كذلك أن يبقى منتبها إلى ما يدور في العالم من توجهات فكرية وميولات اجتماعية. ونظرا إلى أن فايروس كورونا أجبرنا على البقاء في المنزل وأبعدنا عن الالتقاء بالآخرين، فقد تكون الثقافة بديلا عن ذلك ونبقى متصلين بالعالم، ليس بالضرورة من خلال تلاقي الناس والتفاعل معهم، بل من خلال التعمق بالثقافة المكتوبة والمسموعة. في آخر المطاف يُعتبر عالم الكتب عالما آخر لا يقل عن العالم الحقيقي حيوية ونشاطا وجودة. ومن الجدير بالذكر أن الثقافة الرقمية المنشورة عبر الشبكة العالمية وجدت في الآونة الأخيرة سبيلها إلى الجمهور، فهي ثقافة مباشرة، يمكن الوصول إليها من طرف الجمهور بمجرد النقر على الفأرة لاكتشاف الآلاف من الكتب والملايين من الأفكار والآراء والاهتمامات.

اجرى الحوار : حسن الوزاني



ما غاب عن الناقد

ردّا على مقال ممدوح فراج النابي عن ترجمة "الأرض اليباب" المنشور في العدد 76 أيار/مايو 2021

فاضل السلطاني



نشر الناقد ممدوح فراج النابي مقالاً مطولاً في مجلة "الجديد" الغراء، في عددها الـ76 لشهر مايو (أيار)، تناول فيه، فيما تناول، مشكوراً كتابي"الأرض اليباب وتناصها الإنساني - دراسة مقارنة لستّ ترجمات عربية". وبودي أن أسجل هنا بعض الملاحظات:

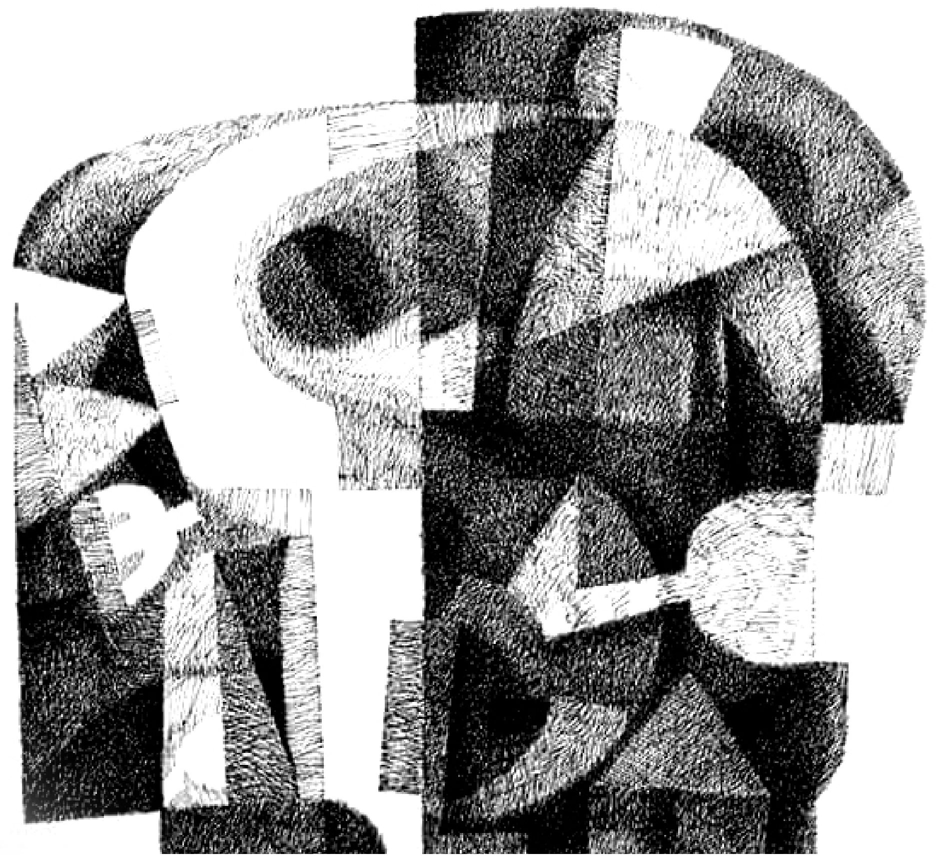
أولاً، يذكر النابي ما يلي "لكن ما غاب عن السُّلطاني أنّه من الممكن أن نُضيف إلى هذه الترجمات ما قامت به الدكتورة نبيلة إبراهيم، حيث ترجمت مقتطفات كثيرة من القصيدة في سياق مقالتها "الأرض الخراب: رائعة الشاعر المعاصر 'ت.س. إليوت' تحليل وتعقيب" وقد نشرت في مجلة المجلة العدد 25، بتاريخ يناير 1959. فإلى جانب تحليل القصيدة أوردت الكثير من المقاطع الشعرية، وهي جميعها من ترجمتها. وإن كان العذر للسُّلطاني في أنها لم تُقدّم ترجمة كاملة للنص، لهذا أغفلها من قائمة مترجمي قصيدة إليوت، فأين العذر في إغفال ترجمة نبيل راغب الصّادرة عن المركز القومي للترجمة بالقاهرة عام 2011، بعنوان "أرض الضياع: رائعة الشاعر ت. س.إليوت، دراسة وترجمة"؟

والواقع أنني لم أعد قائمة لمترجمي قصيدة إليوت. ولم يكن هذا غرضي، ولم أشر قط إلى أيّ مترجمين آخرين غير الذين تناولتهم في الكتاب. العنوان الفرعي المثبت على الغلاف واضح جداً "دراسة مقارنة لستّ ترجمات عربية". ولم أقل "دراسة مقارنة لترجمات الأرض اليباب إلى العربية"، حتى يجدني الناقد "غافلا" عن ترجمة نبيلة إبراهيم ونبيل راغب. وبالمناسبة، هناك عدة ترجمات متفرقة لهذه القصيدة للعربية، غير ما ذكر. الكتاب، إذن، ليس دراسة عن كل ما ترجم للعربية. وإلا لكان كتاباً آخر. لقد اخترت الترجمات التي أجريت مقارنة بينها لأنّي أعتبرها ترجمات أساسية. وقد يأتي غيري فيختار ترجمات أخرى.

ثانياً، يقول النابي "كان من الضروري للسُّلطاني أن يشير إلى تواريخ ترجمة الأرض الخراب، وأن تكون تقييماته للترجمات الست، لا على مستوى الاختلافات في ترجمة الجُمل أو المفردات على نحو ما فعل، وإنما - أيضًا - على مستوى الترجمة الكليّة، وملاءمتها للمعنى الذي قصده إليوت".

لا أعرف ما ذا يقصد النابي بالضبط بـ"تواريخ ترجمة الأرض الخراب"؟ هل يقصد كل الترجمات العربية لهذه القصيدة؟ لقد قلت قبل قليل إن هذا ليس غرض كتابي. أما إذا كان يقصد تواريخ الترجمات الست التي أجريت مقارنة بينها، فالتواريخ مثبتة في هوامش المقدمة، ولربما فاته الانتباه إلى ذلك.

أما قوله بأن تقييماتي للترجمات الست "كان ينبغي أن تكون، لا على مستوى الاختلافات في ترجمة الجُمل أو المفردات على نحو ما فعل، وإنما - أيضًا - على مستوى الترجمة الكليّة، وملاءمتها للمعنى الذي قصده إليوت"، فيأتي لينسف الكتاب كله. على ماذا يستند هنا ليطلق حكمه النهائي على الكتاب؟ لم يأت لنا بمستند أو شاهد (Evidence)، واحد ليدلل به على كلامه العام هذا، بل أطلقه على شكل نصيحة، واستراح. والنقد الموضوعي ليس هكذا. هل ركزنا فقط على ترجمة الجمل والمفردات وأهملنا المعنى؟ ثم ماذا تعني عبارة "مستوى الترجمة الكلية"؟ كان على السيد الناقد أن يقرأ فصل "دراسة مقارنة لستّ ترجمات عربية" جيداً ليرى كم تحدثنا عن المعنى، وكيف انحرف في مقاطع كثيرة في كل الترجمات الست، وعدنا إلى عشرات الشواهد والاستشهادات والشروحات والدراسات البريطانية عن القصيدة، وقد أشرنا إليها في النص والهوامش، للتوصل إلى ما يقصده إليوت بأكبر قدر، وما يقرّبنا من المعنى. ولتحقيق ذلك، ثبتنا كل بيت من القصيدة بنصه الإنجليزي، وكيف ترجمه أدونيس ويوسف الخال وعبدالواحد لؤلؤة وماهر شفيق فريد ويوسف اليوسف وتوفيق صايغ إلى العربية. وقمنا بشرح


محمد الأمين عثمان



كان على السيد الناقد أن يقرأ فصل "دراسة مقارنة لستّ ترجمات عربية" جيداً ليرى كم تحدثنا عن المعنى، وكيف انحرف في مقاطع كثيرة في كل الترجمات الست، وعدنا إلى عشرات الشواهد والاستشهادات والشروحات والدراسات البريطانية عن القصيدة، وقد أشرنا إليها في النص والهوامش، للتوصل إلى ما يقصده إليوت بأكبر قدر، وما يقرّبنا من المعنى. ولتحقيق ذلك، ثبتنا كل بيت من القصيدة بنصه الإنجليزي، وكيف ترجمه أدونيس ويوسف الخال وعبدالواحد لؤلؤة وماهر شفيق فريد ويوسف اليوسف وتوفيق صايغ إلى العربية.



محمد الأمين عثمان

أجزاء القصيدة كاملة فصلاً فصلاً، وتطرقنا إلى مضامين الفصول، ما يسهّل فهم القصيدة. وسجلنا الآراء المختلفة حول هذا البيت أو ذاك، وأرفقناها بهوامشنا الخاصة حول ما ورد في القصيدة من فلسفة ودين وتاريخ ودراسات توراتية وأساطير، وحوادث تاريخية وثقافية وشخصيات قد لا يعرفها القارئ العربي، ثم قدمنا نبذة تاريخية عن القصيدة مستندين إلى إحدى الدراسات الإليوتية الجديدة للناقدين كريستوفر ريكس وجيم ماكيو، إضافة إلى ترجمة صفحات طويلة لهذه الناقدين عن التأثيرات والتضمينات في القصيدة في فصل كامل على حدة، وكذلك ترجمة الهوامش الخمسين التي وضعها إليوت نفسه للقصيدة، والتي لا بد منها لقراءتها وفهمها.

بعد كل هذا، هل كانت تقييماتنا للترجمات الست على مستوى الاختلافات في ترجمة الجُمل أو المفردات فقط، كما يذهب النابي؟ ثم، مرة أخرى، ما الذي يقصده بـ"المستوى الكلي للترجمة"؟

لا أريد أن أدافع عن الكتاب، فالكتاب موجود. ومع ذلك سأترك هذا الدفاع عن الكتاب للنابي نفسه الذي يبدو أنه نسى ما كتبه قبل أسطر قليلة في مقاله في مدح الترجمة، وخاصة فيما يخص المعنى.

يقول "فِعْلُ المقارنة والموازنة الذي قام به السُّلطاني لستة نماذج من الترجمة، خاصّة أنّه يضع الأصل الإنجليزي، وأحيانًا مصدره باللُّغات الأخرى كالألمانيّة واللاتينيّة، في حدّ ذاته عملٌ شاقٌ، وفي الوقت ذاته ثري؛ فهو لا يكتفي بتتبّع الخطأ، وإنما يشرح أسباب عدم دقة اللفظ، أو العبارة، سواء بالرجوع إلى معانيها ودلالتها في القواميس العربية، أو في استخدامها في السياق العام في اللغة الإنجليزيّة، وكأنه يسترشد بما قاله فالتر بنيامين من أن "المعنى في بُعده الشعري لا ينحصر بمعنى الكلمات، بل ينساب من مغزى اختيار كلمة محددة للتعبير عنه".

سأترك هذا الدفاع عن الكتاب للنابي نفسه الذي يبدو أنه نسى ما كتبه قبل أسطر قليلة في مقاله في مدح الترجمة، وخاصة فيما يخص المعنى



شاعر وباحث من العراق مقيم في لندن



مدن الكلمات

ثلاث قصص من بلاد سومر

عبدالرزاق دحنون

ما أشد ما يَعْجَبُ المرء كيف أُتيح لهذين النهرين العظيمين دجلة والفرات أن يمدّا ويرويا تلك السهول الرملية القاحلة، وأنهما بفيضهما أخصبا تلك البقاع التي عمرت بالزراعة، وجمعت الناس عليها يفلحون ويزرعون، وهيأت لتلك المدن الأولى أن تحيا من شبكات القنوات والسدود المعقدة التي بناها أهل سومر بكدهم وفطنتهم فصار جنوب وادي الرافدين جنات عدن تجري من تحتها الأنهار.

استقامت حياة البشر، فشيدوا لأنفسهم بيوتاً اتسعت لما لم تتسع له الكهوف الطبيعية من أسباب الراحة، وغدوا يستنبتون الأرض حول ديارهم، يكدحون في فلحها وبذرها وريّها، وحين أخرجت الأرض ثمارها، اقتربت حيوانات البر من منازلهم، فكسر البشر جدار الخوف القائم بينهم وبين هذه الحيوانات، فأصبحت أهلية تعيش في مزارعهم، وتعينهم في أمور معاشهم، فلحوا الأرض بالمحراث الخشبي الذي تجره الثيران، وحملوا أثقالهم على ظهورها، وتشاركوا اللبن مع إناثها، واستفادوا من جلدها في صنع ثيابهم ومن عظامها في صنع مخارزهم ومكاشطهم وسكاكينهم ومن ألواح أكتافها في صنع أمشاطهم لتسريح شعر أولادهم ونسائهم ومن روثها المجفف أشعلوا نار مواقدهم. ومع خروجهم من حياة الخوف من الطبيعة الموحشة إلى حياة الدور المعمورة والحقول المزروعة راحوا يمعنون الخيال، فظهرت الحكايات التي تؤنس وحشتهم قرب المواقد المضرمة في ليالي الشتاء الطويلة. وهذه القصص التي بين أيدينا هي أولى محاولات الإنسان للتعبير عن الحياة وقيمها وأحوال المجتمع ومشاكل الفرد بأسلوب الخيال القصصي على ألسنة الحيوان.

دَوَّن السومريون حكاياتهم وقصصهم وأمثالهم باللغة السومرية والخط المسماري على ألواح الطين. وهي تمثل عاداتهم وتقاليدهم وترسم صورة واضحة عن حياتهم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية قبل أكثر من خمسة آلاف عام في جنوب وادي الرافدين. ويمكن القول إن هذه القصص والحكايات والأمثال قد رويت وأُعيدت روايتها في أكواخ القصب وهذَّبتها شفاه أجيال عديدة من الأمهات السومريات قبل أن تُنقش بالخط المسماري على ألواح من طين دجلة والفرات. ومن ثم شاعت هذه الأمثال والحكايات عند مختلف الشعوب التي سكنت وادي الرافدين.

أهل سومر من أوائل الشعوب التي عرفت القراءة والكتابة في تاريخ البشر. هذا ما تؤكده جميع الدراسات. ويعدّون، من دون أدنى شك، من أكثر الشعوب التي شهدها العالم موهبة. ففي ممالك المدن السومرية والتي نستطيع ترتيبها جغرافياً من الجنوب إلى الشمال : أور، أريدو، لارسا، أوروك، لكش، أومّا، إيسن، أدب، نيبور، كيش، أشنونا، بابل، ماري. هذه المدن العامرة بالحضارة كانت أرقى الأماكن في العالم التي نشأت على حافة أحواض القصب في جنوب وادي الرافدين، وفيها ولدت الكتابة في حدود الألف الرابع قبل الميلاد.

بدأت الكتابة برسم شكل صورة الشيء، فمثلاً حين يريد السومري كتابة كلمة جاموس كان يرسم رأس الجاموس، وعندما يريد أن يكتب كلمة حنطة كان يرسم شكل السنبلة. ثم تطور الرسم إلى رموز بسيطة مالت نحو التجريد وخُطَّتْ بأقلام القصب على ألواح الطين الطرية. وفيما بعد تحولت إلى كلمات تأخذ خطوطها شكل المسمار، ومن هنا جاءت تسميتها بالكتابة المسمارية، والتي بقيت سائدة في وادي الرافدين حتى سنة خمسين بعد الميلاد. وقد شوى أهل سومر هذه الألواح الطينية في النار، فتحوّلت إلى فخار صلب منع عنها عاديات الزمان. وكمثال عن كيفية تطور و تأليف الكلمات، فقد كان السومري لا يعرف كيف يكتب فعل أكل، والذي يعد من الأفعال الأساسية في الحياة، فاخترع الفعل على الشكل التالي: فم + خبز = أكل - وهذا في رأيي اختراع مذهل في بساطته وحصافته و عبقريته - وأغلب الظن أن كلمة خبز عند أهل سومر باقية ما تزال في لفظة "نني" التي يطلقها الأطفال في مدينة إدلب في الشمال السوري على الخبز مع بداية نطقهم لأولى الكلمات، أو في كلمة "نانات" وهي أرغفة من عجين القمح مقلية بزيت الزيتون يخبزها سكان المنطقة الشمالية من الهلال الخصيب.


أحمد يازجي

أحلام الجداء

"عندما يذبح القصاب الجدي يقول له: أيجب أن تزعق، هذا هو الطريق الذي سلكه أبوك وأمك وأنت تسلكه، ورغم ذلك تزعق"

(مثل سومري)

في لوح نزري من الحجر الجيري منقوش بطريقة الحفر البارز، يظهر فيه الملك "أور- نقو" في النصف الأول من الألف الثالث قبل الميلاد، حاملاً طاسة البنائين فوق رأسه، يساعد العمال في تشييد زقورة مدينة "أور" يظهر الحاكم في اللوح المنقوش مع أفراد أسرته وندمائه، متين البنيان، ممتلئ الوجه، أصلع الرأس، عاري

الجذع، حافي القدمين، يرتدي مئزراً من الصوف الخشن الصفيق، شأن معظم أهل سومر تلك الأيام.

كان القسم الأعظم من أهل سومر يعملون في الإنتاج الزراعي والحيواني. والملك يشرف على توزيع الأراضي على المنتفعين بوساطة وثيقة من الطين مختومة تتضمن اسم المالك الجديد ومساحة الأرض الممنوحة له، والمُلاك هم من سويات اجتماعية ووظائف مختلفة من بينهم جنود وقادة في الجيش وموظفون ماليون وقضاة وعاملين في السلك الكهنوتي وأصحاب العربات المقدسة وصيادون يعملون لصالح المعابد، إضافة إلى موسيقيين وطباخين وصيادي طيور وسمَّاكين وبنَّائين ونحّاسين وصيَّاغ وصانعي حصر وعمَّال سدود ونسَّاجين وصانعي قفف وحذَّاءين. هؤلاء وغيرهم كانوا يحصلون على أرض لزراعتها لقاء عملهم في مرافق الملك. وكانت قطعان الضأن والماعز والجاموس والأبقار ترعى في الأراضي المملوكة لدولة المدينة. وكان الملك هو الراعي الأمين لمصالح الحيوان والعباد من سكان دولته، وأجيرهم في المحن والشدائد.

في ذلك اليوم العظيم الذي تم فيه بناء زقورة "أور" فرح الراعي "أوتو" بولادة توأم جداء من عنزته البيضاء أم التراكي السوداء التي تشبه الأجراس في رقبتها، والتراكي لمن لا يعرف استطالتان لحميتان في نحر العنزة الأصيلة تميزها عن رفيقاتها العنزات العاديات. كان مصير التوأم غامضاً، فقد رأى الراعي "أوتو" حلماً أقلق راحة قلبه، وعكر صفو فؤاده. رأى فيما يرى النائم أرضاً خصبة طيبة آمنة حيث النعاج تلد الحملان، والعنز تلد الجداء، والأبقار تلد العجول، ويفيض الحليب والزبد كفيض الربيع، وعبير الخبز الطازج يفوح من أزقة المنازل، ويعم الخير الجميع. والأشجار في الكروم تطرح ثمراً وفيراً، وغلة الحقل من الحصيد تملأ البيوت، وتتكدس في البيادر. ولكن هذه الأرض الطيبة سكنتها فجأة وحوش برؤوس آدمية أتت من تلك الدروب التي تتبعثر فيها خطوات قطعان أغنام الرعاة.

كانت العنزة البيضاء أم التراكي السوداء ترعى العشب مع صغارها على الضفة اليمنى من نهر الفرات العظيم وقد أغراها العشب وطيب النسيم العليل الذي يهبّ من صوب البحر المالح فابتعدت نحو أجمات القصب ولم تدرك الخطر الذي يتربص صغارها هناك. كان الراعي "أوتو" يتقلب في فراش القصب كلما اقترب الخطر. وفجأة ظهر الأسد الصياد وانقض بوثبة واحدة على أحد الجداء. ذُعرت الأم وتشتت شمل صغيريها. فقد كانت الضربة صاعقة مُباغتة. أطبق الأسد الصياد فكيه على صيده الثمين، وانسل عائداً إلى داخل أجمات القصب الكثيفة، ومن هناك كانت الأم تسمع زعيق الصغير ويحز النداء قلبها كحز السكين. وراحت عيونها الزائغة تبحث عن صغيرها الآخر الذي فرَّ مذعوراً إلى مكان ما. فُجعت الأم بمصير صغيريها، فبأيّ ذنب تَمنع حظها من الرأفة والرفق، وراح جسمها ينتفض من هول هذه المفاجئة التي لم تكن في الحسبان. وقفت بعيداً عن مكان المعركة غير المتكافئة، فصغار الجداء يخوضون معركة الحياة لأول مرة -والأخيرة في هذا الحلم المرعب- أفلت الأسد الصياد الجدي من فكيه فسقط أرضاً، مرعوباً، مرتجفاً، لاهثاً، وقد أثخنت جسمه المرتعش الجراح الغائرة النازفة، وراح ينظر بعينين زائغتين براقتين صافيتين في وجه الأسد الصياد، حاول النهوض من مكانه، فعالجه الأسد الصياد بضربة من كف يده اليمنى الثقيلة، فكَّر الجدي المسكين أنها لعب، فنهض من جديد، لكن الأسد الصياد انقض وأخذ يعضه قائلاً:

- أيجب أن تزعق؟ حتى الآن لم يملأ لحمك فمي بينما صوت زعيقك أصم أذني.

وجَدت الأم على صغيرها وجداً عظيماً، أذهلتها الفاجعة، فراحت تبحث خبط عشواء، وبقلب مكلوم، عن مصير صغيرها الآخر. كان يأتيها صوت زعيقه من بعيد. لكنه سكت فجأة، لأن سهماً انطلق من قوس صياد من تلك الوحوش برؤوس آدمية التي أتت من تلك الدروب التي تتبعثر فيها خطوات قطعان الرعاة، فأصابه في مقتل، وقع أرضاً يئن ويزعق من جراحه، أسرع الصياد إليه فراعه هذا البريق في العينين الدامعتين الزائغتين الصافيتين للجدي الجريح، وقبل أن يعالجه بضربة من سكينه، قال له:

- أيجب أن تزعق؟ هذا هو الطريق الذي سلكه أبوك وجدك وأنت تسلكه الآن أيضاً، ورغم ذلك تزعق.

عملت سكين الصياد عملها في لحم الجدي، فسال دمه على أعواد القصب المتكسرة. قطَّع الصياد اللحم المختلج ووضعه في سلة من القصب يحملها على ظهره. هذا العمل قبيح -فكَّرت العنزة البيضاء أم التراكي السوداء- وابن آدم من أجل هذا الأمر في ظلمة موحشة، لأن طريقة الذبح هذه وتقطيع اللحم المختلج أكسب قلب بني آدم الغلظة والجفاء وقسوة الهيئة وهي كلها منافية لفطرة الخلق الأولى.

أفاق الراعي "أوتو" مذعوراً على صورة الدم النازف، اتجه صوب زريبة الماعز في غبش الصباح الباكر، نظر داخل الحظيرة المفروشة بتبن القصب الناعم، كان توأم الجداء يجثو على أكواعه ينطح ضرع أمه نطحاً قوياً يستدر اللبن والعنزة البيضاء أم التراكي السوداء تلحس ظهر الجداء بحبور.

رسالة القرد

"أريدو مدينة المجد والازدهار، ومع ذلك، ما زال قرد دار الموسيقى يبحث عن طعامه بين الفضلات"

(مثل سومري)

أرسلت القردة أجمل أولادها ليتعلم العزف على آلة موسيقية في دار الموسيقى الكبيرة في مدينة "أور" العامرة، فقد كان الموسيقيون فئة حرفية مهمة عند أهل سومر. وكان التلميذ غير الموسيقي موضع ازدراء زملائه وسخريتهم. ولكن دار الموسيقى رفضت القرد لقبح وجهه. استغربت الأم السبب الذي ساقته دار الموسيقى في رفض طلب ابنها. وقالت لجيرانها وهي تُشير إلى قردها:

- انظروا ما أجمل وجهه، ومع ذلك رفضوا قبوله، سأرسله ليتعلم العزف في دار الموسيقى بمدينة "أريدو" القريبة، فهناك لا ينظرون إلى قبح الوجوه وحسنها. وأزعم أن لديه موهبة خارقة في الغناء، وآمل أن يكون مستقبله واعداً، وقلب الأم دليلها. صحيح أنني سأشتاق إليه كثيراً، ولكن عليه أن يعتاد الغربة ويتعلم. أعرف أيضاً أن الغربة صعبة وأنه سيفتقد رخاء العيش في مدينة "أور" أضخم الحواضر في سومر، حيث تغسل شواطئها أمواج الخليج الدافئة، و نهر الفرات العظيم يصبُّ مباشرة في بحرها، ويترك كل سنة ثروة هائلة من طميه لصناعة الآجر الأحمر الفاتح المفخور الذي شُيّدت به أعظم المباني.

قالت الجارة مؤكدة:

- صدقت، فها هو ملك البناء والعمران "أور-نمّو" يحمل طاسة البناء على رأسه في عزم منه على إتمام بناء الزقورة الشامخة إلى السماء للتقرب من الرَّب العالي القدير. ونحن نفتخر بما تميزت به زقورة أور بهندستها الفريدة وسلالمها العالية و ارتفاعها لأكثر من سبعين قدماً ولها ثلاثة سلالم كل سلم بمئة درجة. وكل آجرة قد ختمت بختم الملك السومري "أور- نمّو" الذي كان يحمل اسمه.

كانت "أور" سبَّاقة لتكون منشأ كل ما هو طيب وصادق. ويبدو أن حقائق تاريخية عديدة تذهب نحو تأكيد أن أور السومرية هي مهد النبي إبراهيم الخليل. مع عدم استبعاد أن يكون ذلك الأثر الذي يبعد عن قاعدة زقورة أور بحوالي ثلاثمئة متر، هو حقيقة البيت الذي ولد فيه النبي إبراهيم الخليل عليه السلام. ويظهر أن النبي الكريم عاش في أور ردحاً من الزمن أكدت انتماءه إلى أرض سومر. وأهل "أور" وملوكها فكروا قبل غيرهم بأسرار الوجود والكون.

وقد ارتبطت "أور" ارتباطاً وثيقاً بهاجس حضاري متقدم هو هاجس الموسيقى ففيها اخترعت - أغلب الظن - أول الآلات الموسيقية، وأهمها قيثارة الملكة السومرية "بو- آبي" وهي جزء من مقتنيات كثيرة عُثر عليها في المقبرة الملكية في "أور" والتي كان يمارس فيها نمط خاص من الشعائر الجنائزية. فقد كان في اعتقاد أهل "أور" خاصة، وأهل سومر عامة، أن الملك عندما يموت فإن حياة في ذات الرفاهية تنتظره. فكان عليه أن يصحب معه إلى قبره الفسيح خدمه وحشمه والكثير من المقربين إليه. وكانوا يصطحبون معهم الآلات الموسيقية لتسلية الملك في عالمه الآخر. لكن أهم علاقة تربط أور بالموسيقى أن الملك "شولكي" ابن الملك "أور- نمّو" يعزف على ثماني آلات موسيقية من بينها القيثارة ذات الثلاثين وتراً. وكانت "أور" واحدة من أقدم مدن العالم التي اهتمت بتأسيس دور الموسيقى.

وها هي دار الموسيقى في مدينة "أريدو" تقف شامخة تصدح في أروقتها مختلف الآلات الموسيقية. تستقطب التلاميذ من كل فج عميق. وتزخر بالمعلمين الذين يشرفون على تعليم التلاميذ مبادئ الموسيقى. ولكن ما هي أخبار القرد الذي أرسلته أمه من مدينة "أور" إلى دار الموسيقى في مدينة "أريدو" المزدهرة، هل تعلّم الغناء والعزف على آلة موسيقية؟ وكيف يعيش أيام الغربة؟ حيث لا أم تقف إلى جانبه، ولا أب، ولا أخ يقول له في الشدائد والمحن: آه يا أخي، ولا صديق يُخفف عنه مشقَّة الغربة وأتعابها. كتب القرد رسالة إلى أمه يقول فيها:

أمي الحبيبة، ابنك يتكلم:

كانت الحياة في مدينة "أور" مبهجة وسعيدة، واليوم مدينة "أريدو" مزدهرة بالوفر والخيرات، ولكنني أنا الشقي أجلس هنا خلف أبواب دار الموسيقى الكبرى، وعليَّ ان آكل الفضلات، وأخشى أن تكون سبباً في موتي، كسرة الخبز لا أجدها، ولا قطرة من الجعة.

أرسلي من ينقذني

هيا

أسرعي.

تحولت كلمات رسالة القرد إلى أمه لأغنية شائعة عُزفت في دار الموسيقى. ونُسخت هذه الرسالة على كسر ألواح الطين المفخور، وشاعت في جميع أقاليم أرض سومر، وتناقلتها شفاه تلاميذ المدارس السومرية. وعندما تعلم القرد الغناء والعزف على مختلف



الآلات الموسيقية ، كان بارعاً فيها، وصار أشهر من نار على علم - تماماً كما تنبَّأت أمه وزيادة - حيث يأتم تلاميذ دار الموسيقى بسيرته. وتتناقل الأجيال قصة نجاح قرد دار الموسيقى ذي الوجه الجميل في بلاد سومر.

مالك الحزين

"المدينة ضعيفة التسليح لا يطرد العدو من أبوابها"
(مثل سومري)

حلّق مالك الحزين عالياً مصفقاً بجناحيه في لحظة غروب ندية. حدّق من علوّ إلى ما أصاب مدينة "لكش" وأهلها من خراب ودمار فازداد مالك الحزين حزناً على حزن. نظر إلى الأفق المصبوغ بحمرة الدماء التي سالت على البطاح وفي الأسفل منه حوم رفراف مرقط ثم أطبق جناحيه وغطس في الماء باتجاه فريسته من الأسماك. وها هي البجعات تنفش ريشها الأبيض بكل وقار وتعوم بكبرياء على المسطحات المائية الشاسعة التي تتخللها أجمات القصب. بدت البجعات لمالك الحزين من الجو رائعة الجمال وهي تتصيد في المياه الضحلة مع غروب الشمس حيث ينعكس شعاع الغسق على بياضها المتحرك فيستحيل إلى لون أزهار القرنفل الحمراء رائعة الجمال. ترسم تلك الطيور المبهجة على آماد الماء والقصب لوحات سحرية أخاذة.

في الدقائق الأخيرة من هذا النهار السومري غطست الشمس في بحر الظلمات ولبست الطبيعة حلل السواد، خمدت الضوضاء في أزقة مدينة "لكش" وها هو النداء الأخير للبط البري يصدح من مكمنه معلناً وقت انفراد حيوانات البر بعالم أجمات القصب. عادت هذه الحيوانات إلى طبيعتها بعد أن سكتت طبول الحرب التي قرعها الحاكم "لو جال زاكيزي" ومعنى اسمه الحاكم الذي يرفع يده اليمنى. وقد عاثت هذه اليد اليمنى فساداً في مدينة لكش وأهلها. فلم يسلم من أذاه عدو أو صديق، وحسبنا في ذلك ما سجله أحد أبناء مدينة لكش على لوح من الصلصال بعد أن فرَّ من الأسر، فلقد ذكر لنا كم من ويلات لهذا الملك على العباد، ولم يملك في آخر ما كتب إلا أن يضرع إلى الله لينتقم له من هذا الملك الغاشم الجبار.

حط مالك الحزين أخيراً قرب ذكر البجع الذي يرمم عشه بعد أن خربته نعال القاتلين وكان يتمتم: ما أشد عزيمة أهل مدينة "لكش" ها هم ينهضون من كبوتهم ويستعيدون عافيتهم مع الحاكم الصالح "جوديا" الذي طرد الأعداء من أبواب المدينة و أعاد لأهلها الأمن بعد حرب طاحنة أكلت الأخضر واليابس وتركت البشر والحيوان في عوز وحرمان. سمع مالك الحزين مقال البجع فقال:

- سمعت أن الشاعر "ذو نظر أداموا" كتب قصيدة على لوح من الطين يصف ما حل بالمدينة من خراب ودمار.

توقفت الحيوانات عن الحركة وأصغت لأبيات الشعر بصوت مالك الحزين:

"وا حسرتاه على ما أصاب لكش وكنوها
ما أشد ما يعاني الأطفال من بؤس
إيه مدينتي
متى تستبدلين بوحشتك أُنساً".

قالت البجعة بعد أن استراحت على صدر زوجها:

- لقد حقق الحاكم الشاب أمنية الشاعر. فأعاد للمدينة ما فقدت، وشاد ما تهدم من المعابد وأحضر لها خشب الأرز من لبنان، وأصلح الدروب المتربة، ورسم لأهل المدينة حياة تتسم بالعدل والرحمة، فأحبه الناس والتفوا حوله، ومن فرط حبهم له أجلوه واحترموا سيرته. و لم تكد تمضي الأيام القليلة حتى أصبح الناس سواسية كأسنان المشط استوى الخادم بالمخدوم والعبد بسيده، وأمن الضعيف القوي.

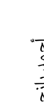
اقتربت أسراب مالك الحزين من بعضها كي تنام وقد اعتادت أن تختار أحدها للحراسة وللتأكد من أنه سيبقى يقظاً، عليه أن يقف على ساق واحدة، فإذا غلبه النوم يسقط حالاً، والويل له إن نام أو سقط لأنه سيكون عرضة لهجوم عنيف من رفاقه الذين استأمنوه على حياتهم. قال مالك الحزين الساهر هذه الليلة على أمن رفاقه مخاطباً البجعة الأم:

- أيتها البجعة الحكيمة الوقورة لا بد أنك سمعت في سالف الأيام أهل سومر يتكلمون عن الحرب والسلم برهبة، فقد قال أكثرهم حكمة: المدينة الضعيفة التسليح لا يطرد العدو من أبوابها.

- نعم سمعت هذا القول، والراجح عندي أن العدل والحرية أساس الملك، ومن تعدى فقد العدل والحرية والأمان. وعلى كل حال أن تسمع بالجور والظلم شيء وأن تعيشه شيء آخر. وقرار الحرب والسلم يحتاج من كل حيّ إلى بصيرة وتفكير مستقيم، وأظن أن التفكير الأعوج للبشر قد ذهب بهم بعيداً في هذا الشأن.

كاتب من العراق







الجسر

إسماعيل غزالي

وقفتُ على الجسر أرصدُ برثاءٍ نفوقَ النّهر. ما أشْبَهَ الحصى المتراكم في القاعِ بوُجوهٍ منهوبةٍ لجمهورٍ داخل مسرحٍ شيطانيٍّ، قُصدتْ ملامحُها بتأثيرٍ من موسيقى جارفةٍ تعزفُها أوركسترا ضاريَة. حتما هذه الوجوه المحوّة القسماتِ، تترقبُ عودَةَ رسّامٍ منتظرٍ، كيْ يعيد إليها ملامحها المفقودة.

في الفجوات بين الحجر البازلتيّ، تتمرسُ عظامُ سمكٍ وجماجم ضفادع يعسكرُ حولها نملٌ أحمر. لا طيور مهاجرة في سماء المشهد القائظِ.

كم جسرًا عبرتُ في ممشى حياتي قاطبةً؟ بدْءًا بالجُسُور الخشبيّة الضئيلة في قريةِ ولادتي المنسيّة، ثمّ الجسُورُ الفولاذيّةُ للنّهر في البلدةِ الجبليّة التي تجشّمتُ ماراثونَ الذّهابِ إليها والإيابِ منها، طلبًا للعلم في مدارسها النّائية، وأُخرى أشدُّ بأسًا في مدينةِ الجامعة يومَ كنتُ بُلشفيًّا أخرقَ، وبخاصّة جسر محطّة القطار المدويّة، وجُسُورُ مُدُنٍ موشومة تسكّعتُ فيها، أو لُذتُ إليها، عشْتُ فيها أو زرْتُها مصادفةً وأيضًا عن سبْقِ تدبيرٍ... ثمّ جسورُ عواصمِ بلدانٍ فاتنةٍ في شتّى أصقاع العالم.

وغير ذلك يا هذا، كمْ جسرًا رسمتَ في دفاترِ طفولتكَ الشقيّة؟ كمْ حسناءً قبّلتَ على جسرٍ إذْ ساقتْكُما نوبةُ الجنونِ إلى برْزخه؟ كم جِسْرًا نمتَ تحته متشرّدا؟ كم جسرًا قفزتَ منه إلى النّهر الجارف، متهوّرًا، طائشًا كنتَ، أو هاربًا، مُطاردًا؟ كم جسرًا مُعلّقا أغراكَ سموقُهُ بالانتحار؟ كم جِسْرًا عبَرْتَهُ كما لو تخطو فيه نحو طفولةٍ تنتظرُكَ في آخره؟ كم جسْرًا تمنّيتَ أنْ يطولَ أو يقْصُر بك؟ كم جسْرًا تلصّصتَ من فجواتِ ألواحِه إلى أسفل واكتنزتْ رؤيتُكَ عُرْيَ أُنثى؟ كم جسْرًا صرّتْ مساميرُه إثْرَ خطوِكَ وتأبّدَ صدى المسامير في خزانةِ الأصواتِ بداخلكَ، أنّى اعترتكَ الوحشةُ عاودكَ نشازُ صريرها؟ كم جسرًا ظفرْتَ بمعرفتهِ وصداقتهِ قبل أن يتهدّم ويتلاشى؟ كم جسرًا قطعْتَهُ ذهابًا بلا إيّابٍ؟ كم جسرًا استلقيتَ عليه وأفشى لكَ مُعجم عابريه، منذُ أوّلِ حذاءٍ وطئَهُ حتّى آخرِ عجلةٍ؟ كمْ..؟

نبتتْ هذه الأسئلةُ دفعةً واحدةً وتفاقمتْ كلبْلابٍ في ذِهْني. تراجعتُ عن الحافّة واستأنفْتُ مشيي في اتّجاه الشّمال، أنَا القادمُ من الجنوب.. لم أكنْ سوايَ في منتصفِ الظهيرة، وبرغمِ القيظ اللافح، فتدخينُ سيجارةٍ على الجسر كان مغريًا، وهكذا واصلتُ المشيَ المضطربَ إلى وِجهتي مُتَمْتِما:

- لا ريب أنّ مهندسَ الجسر كان مشطولا، ومع ذلك يُحْسَبُ له أنّ الجسْر البدائيّ أشبه بقصيدة رعوية!

بدا الجسرُ طويلا أكثر من اللازم، وفي آخرهِ تترنّحُ نقطةٌ هلاميّةٌ سوداء، شبيهةٌ بذيلِ وَزَغَةٍ مقطوعٍ، يتقافزُ من حفنةِ سرابٍ إلى أخرى.. لا شيءَ واضح.. أغُرابٌ هو؟ أمْ خرْقةٌ عالقة في حاشيةِ الجسر؟ وليكنْ.. تتدلّى الحقيبة الجلديةُ متهدّلة من كتفي، والعرَقُ يرْشحُ منّي حتى يكاد يقطرُ على الألواح، هذه التي يُطقطقُ حذائي عليها كما لو كان لحْنا عسكريًا يصلحُ لتشْييعِ نهايةِ العالم. كنتُ قدْ ركنتُ سيارتي المهترئة عند أوّلِ الجسر إذ لا يتسّع الحيّز الضئيل لها، فعرجْتُ شمالا أرومُ بنايةً عزْلاءَ في مذشرٍ بالجوارِ.. هذه أوّل مرّة أرتادُ المكانَ المجهول، ومع ذلك بدا مألوفا كما لو أعرفهُ حميمَ المعرفة.

كلّها ساعةُ زمنٍ، وأعودُ أدراجي من حيثُ أتيتُ.

استطال الجسر أكثر، وأنا أحدس وجه السيّدة التي بانتظاري في المبنى الأعزل هناك. أرسمُ في خيالي هيئتها المشوقة بافتراضٍ، مع حفنةٍ من تفاصيلِ أنوثتها البضّة، لاعنًا هذا القيظ الذي يشوي كتلةَ وجودي الطارئ ها هنا.. وفيما أتقدّم، تكْبرُ النقطة الهلامية في آخر الجسر.

الصّمتُ مطبقٌ ومفزعٌ، قلّما يقطعُه أزيزُ يعسوبٍ مارقٍ. كمْ يفتقد هذا الصّمت الممعن في الخرس إلى زمجرةِ حيوانٍ.. كأني وحيدٌ في صحراءِ التّتار، والمشى يطولُ بي على الجسر الذي خِلْتُه أقصر ممّا هو عليه، وإذا به يمتدُّ أكثر ممّا توقّعتُ.

أحمد بازجي

لم أعبرْ جسرًا لقيطًا مثل هذا في حياتي من قبل، وبساعةِ رمضاءٍ كهذهِ تفورُ غيظًا كطنجرةِ عرْسٍ.. ما أفدح استطالته الماراثونية أكثر من اللازم، كأنما لانهاية له فعلا.. من المحتمل أن يكون القيظُ المفرط هو ما يجعلني أخَالُ الجسر طويلا إلى هذا الحدّ المعجز.. حتى إنني أستطيع سرْدَ حياتي منذ الولادة إلى الآن على طول فراسخه، فتنتهي مجلّداتُ سيرتي ولا ينتهي امتدادُ الجِسْر بعد! اللعنة! أجسرٌ هذا أمْ سورُ الصّين متنكِّرا؟ حسبتهُ شبيها بعنقِ زرافةٍ أوّلَ وهْلةٍ، وها هو ذا يعاند في استطالته، حدّ الاعتقاد بأنه يربط بين أزلٍ وأبدٍ!

تلفحُ الشّمسُ الحقيبةَ الجلديّةَ وتفوحُ منها رائحة الماعز. أتخيّلُ التّيْس الذي صُنعتْ منه الحقيبةُ. كيف كان يتسلّق شجرَ الأرگانِ بمهارةِ أعتى اللّصوص، أو يتقافزُ كبطلٍ أولمبيٍّ صاعدًا جبل السّدْر، مستمرئا قضْم النّبق بشهوانيّةٍ في اطّرادٍ. ها هي عيناهُ الجاحظتان تبحلقان فيّ، كأنما تتوعّداني بشرٍّ مصيرٍ يشبه مصيرهُ الأعمى. هذا ما انتابني وأنا أتحاشى طعنةَ قرْنهِ الخرنوبيّ في بطني، فطردتُ نَبيبَ صياحه الحادّ من حظيرةِ رأسي، نابسا:

- ما كان عليّ أن آتي مهندما ببدلةٍ رسميّةٍ، ولا كان عليّ أن أنتعل هذا الحذاء الطنبوريّ.. خلعتُ الفيستةَ وفتحتُ أزرارَ القميص. حتّى الحقيبة الجلديّة شرعتْ تتثاقل كما لو أني أحمل فيها التّيس الذي صُنِعتْ منه.

وفيما أتقدّم وكأنني أتخلّفُ، أمستْ النّقطة الهلامية تتفاقم وتكاد تفصح عن هيئةِ رجلٍ يمشي.. ضاق بي الحذاءُ وخلعتُه كما تَخْلعُ الشعوبُ أفْسد حُكّامها، ثمّ مشيتُ حافيا.. لكنّ ألواح الخشب كانت لاسعةً. لا محالة سأعاود ارتداء الحذاء مرغما بمشقّةٍ زائدةٍ، وبينما أنحني لأنتعله تناهى إلى سمعي هديرُ درّاجة نارية، ولمحتُ ظلّا يخالطُ ظلّي.

كيف نبتَ هذا الظلّ على هذا النّحو الخارق؟

بدا لي كما لو أنه بهيئةِ رجلٍ تلتصقُ به امرأةٌ من الخلف. دونما سابقِ إنذارٍ، بادرني الظلُّ بطعنةٍ أرْدتني صريعًا... حاولتُ أن أنهض في ارتعابٍ وامْتنع عليّ ذلك. لمحتُ دمي يسيلُ جدْولا على اللوح ونظرتي مسدّدةٌ إلى وجه الرّجل الغريب الذي طعنني غيلةً وغدْرا.. أجهلُ من يكون تماما ولِمَ ارتكب جريمته؟ ألصٌّ هو؟ كيف لم ينتزعْ حقيبتي إذنْ ولا فتّش حتّى جيوبي؟ بل مسحني بنظرة باردة حين هتفتْ امرأته:

- أحمق، هذا ليس الرّجل المقصود!

- ماذا؟

- نعم، هذا ليس مهندس المنزل الذي هوى وأزهق روح ابنتنا الوحيدة.

- هل نسعفه، ونحمله إلى المستعجلات؟

- بل أطلقْ عجلتيْ درّاجتك قدْرَ ما تستطيع للرياح.

أقفلا راجعين بالدرّاجة من حيثُ أتيا... تتبّعتُ خيط هروبهما وهو يتقلّص ويتقوّض إلى أن أمسى هلاما.. بعدها استقرّتْ نظرتي على خيطِ دمي الذي ينزُّ وهو يشقُّ طريقه كجدولٍ صوب الكوة بين اللوحين الخشبيّن، فيقطرُ نُزولا إلى أسفل القنطرة... نبشتُ:

- علّه يتْرع النّهر النّافق.

من الجهة التي جئتُ منها، طالني ظلُّ شخصٍ ثانٍ، مهندمٌ بأناقةٍ مبالغ فيها. قرفص يفحصني بتوجّسٍ وهو يقيسُ نبض عنقي، مبادرا:

- لا تقلق، ستعيش.. لا تقلق.

قالها بعينيْ بومةٍ قزناء، من خلفِ بلّوْرِ نظّارته، محاولا سدَّ الجُرْح، كي يحدّ من النّزيف بقطعةٍ مزّقها إزْبًا من قميصي. لو أسعفتني قواي، أو ما تبقّى من الحثالةِ في كأسِ حياتي، لكنتُ سألتُه عن شيءٍ واحد لا غير:

- ما اسم هذا الجسر يا سيّدي؟

بلى، كيف أموت وأنا أجهل اسم الجسر الذي تحوّل إلى تابوتي أو نعشي؟

آآآه. لم يسعفني بصيصُ الحياة اللقيط..

من الجهة الأخرى انقشع ظلُّ سيّدةٍ، طفقتْ تصيحُ في ذُعْرٍ:

- هذا مفتّش التعليم الذي انتظرتُه منذ أسبوع. من فعلها به أيّها المهندس؟

- لا يهمّ من يكون الآن أيتها المعلّمة، المهمّ أن نسعفه قبل فوات الأوان.

تناسلَ صدَى النّون في ذيل كلمةِ الأوانِ داخل مسامعي، وكان مثل حجرٍ صلدٍ ارتطمَ بقاعٍ مجهولٍ في بئْرٍ داخلي...

أمسى العالم أزْرقَ غامقًا، ثم أصْفرَ فاقعًا، ثمّ أبيْضَ كالحليبِ الذي رضَعَتْهُ من ثدْي أمّي. ها شفتاي تستمرئانه، تتلمّظانه وتترنّمان به..

ثمّ ما فتئ أنْ صارَ الوجودُ خيْطَ سديمٍ، بل حفْنة عدمٍ.

كاتب من المغرب

أحمد بارجي



ابن المنسى

محمد عباس على داود

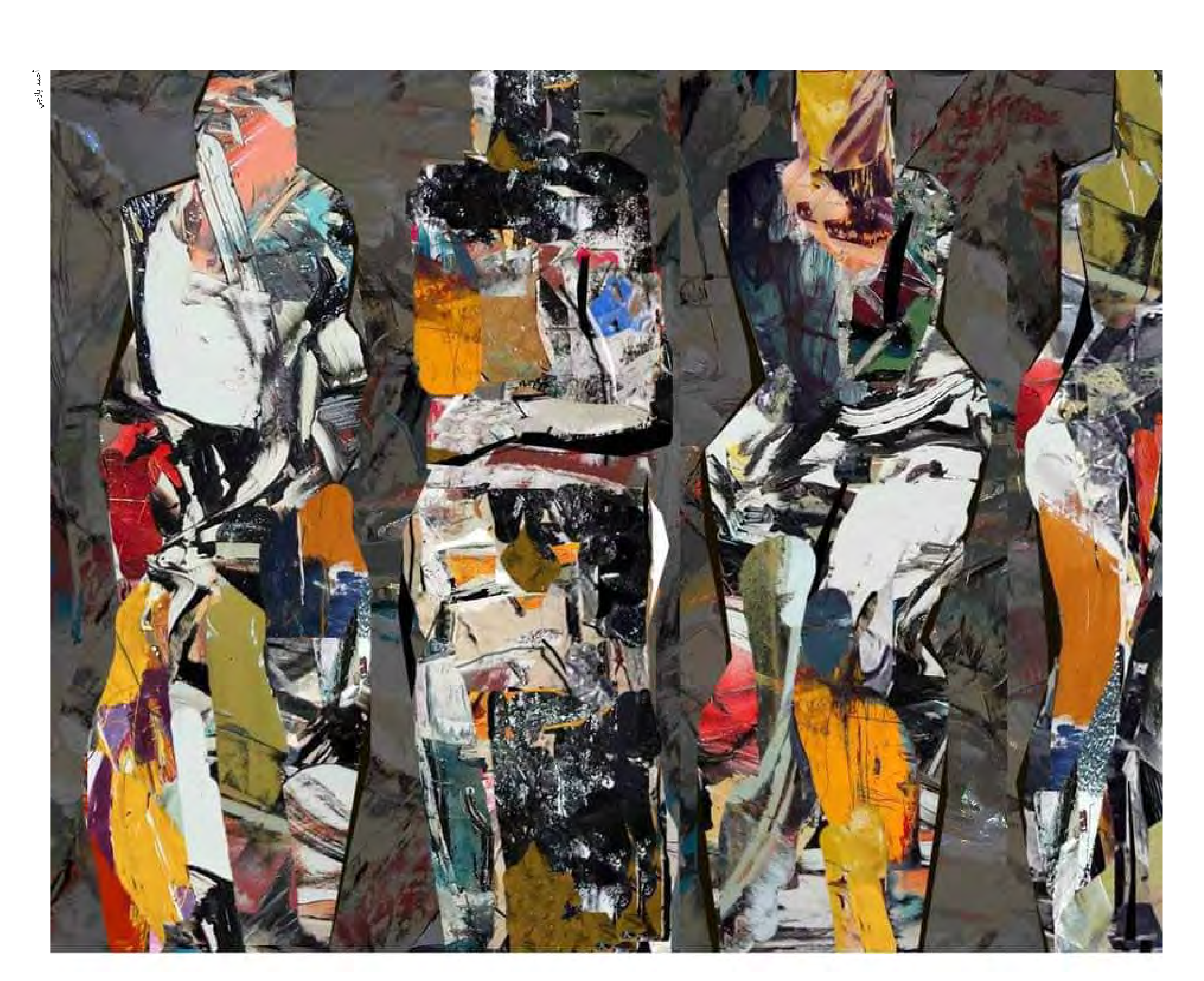


ترتفع سراية المنسي في مدخل القرية شامخة في وجه الريح، تحتل مرتفعاً من الأرض يبدو للأعين الرائحة والغادية علم على الطريق السريع، ذلك الطريق الذى يصل العاصمة بقريتنا مباشرة ماراً على بقية القرى والكفور، نراها من مكاننا في الأراضي الواطئة حولها فنضطر دائما الى رفع الرؤوس لرؤيتها، ومتابعة أنوارها التي تصنع غيمة من ضياء مبهر حولها، يصنع مزيداً من الهيبة لها والرهبة في صدورنا، خاصة حينما نرى بأم أعيننا العربات الفارهة قادمة في وضح النهار، حاملة وجوهاً ليست كوجوهنا ونساء مختلفات عن نسائنا، مما يضطرنا الى التحديق بأعين مغسولة بماء الدهشة إلى ما نرى، وقلوبنا تغوص وتغوص في سراديب الخيال والوهم باحثة عن ماهية هذه الكائنات، وهل هي حقا مصنوعة من ذات الطين الذي صنعنا، ولأننا أحيانا نسمع كلمة من إحداهن أو أحدهم فقد كان يقيننا أنهم من عجينة أخرى غير عجينتنا، فالمرأة منهن تفيض برقة وأنوثة وبهاء يختلف كلياً عما ألفناه في بيوتنا، والرجل منهم يبدو عليه وقار وهيبة تضيع معها هيبة محمد محمود عمدة قريتنا ذاته، وقد اعتاد صغارنا رؤية الكبار في القرية يتحدثون عن المنسي وسرايته بتقدير صارم، ورغم أن البعض خاصة في السنوات الأخيرة بدأ يهاجم المنسي نفسه، ويهاجم تصرفاته وغلوه في تكبره ونظرته لمن حوله من أهل القرية إلا أن الهجوم لم يتطرق يوماً إلى التقليل من مكانته ووضعه أبداً، إلى أن ابتليت قريتنا بوباء لم نعرف له مسمى، انقض على البيوت كالفيضان غامراً الصغار قابضاً على أجسادهم الهشة بمخالب قاسية لا ترحم، قاطفاً أرواحهم، متنقلاً من بيت إلى آخر في سرعة وقوة داهمتين، ناشراً الرعب والخوف والفزع أينما حل. جأر الخلق بالشكوى مطالبين العمدة محمد محمود أن يبذل مزيدا من الجهد لمواجهة هذا البلاء ومحاربته والانتصار عليه بدلاً من ذلك التراخي الذي يبديه، وأن يطلب أصحاب الطب والحكماء لمعالجة المرض وإيجاد مصل واق يكون سياجاً يحمى البقية الباقية من الصغار من الإصابة بهذا المرض العضال، غير أن الشكوى ظلت تدور من فم إلى آخر دون أن تتخطى الدور والحوانيت والأسواق والمقاهي شبه الخالية في القرية، إلى أن حدث ما ليس في الحسبان، ذلك أنه في صبيحة يوم فوجئ الفلاحون بأهل الرعاية من أصحاب الطب والحكماء يهبطون إلى القرية، يدورون في الحارات، يدقون أبواب الدور، يقدمون الأمصال والأدوية للوجوه المحملة بغبار الدهشة والعجب لهذه الرحمة المفاجئة، والعطف الذي لم يكن على بال، الأكثر من هذا أن الوجوه القادمة بالدواء والأمصال كانت تحمل بسمات رقيقة تواجه بها وجوه العامة لدينا، وتطالبهم بسرعة الذهاب إلى المستشفيات لاستكمال العلاج، ويعدونهم بمزيد الرعاية، ليس هذا فقط بل يطالبون الأصحاء أيضا بمداومة الكشف على أنفسهم دورياً للاطمئنان على صحتهم وتناول الأمصال للوقاية من المرض، وفور حدوث هذا ورغم الفرح الغامر والارتياح الشديد لهذا الاهتمام الذي فاجأ الجميع، ومظاهر الامتنان التي بدت على وجوه الخلق، إلا أن بعض الألسنة كان لها رأي آخر، إذ لاكت كلمات شامتة تقول إن المنسي رغماً عنه قام باستدعاء أهل الطب والحكمة إلى القرية، وإنه لم يكن لديه الخيار للرفض أو القبول. وتفسيراً لهذا الأمر قيل إن ولده أصيب بأعراض المرض. اعترض بعض الخلق من قريتنا قائلين:

- وهل عائلة المنسي يصابون بالأمراض مثلنا؟

ضحك الكثيرون من السؤال وإن لم يبال أحدهم بالرد، أكملوا الهمس قائلين إن المنسي امتلأ وجهه برعب لم يره أحد يعتريه من قبل، واجتاحت أعضاءه رجفة لم تنتبه لها عين من قبل، وبعث في طلب الأطباء والحكماء إلى سرايته فوراً، طالبهم بسرعة علاج ولده الوحيد والسهر على راحته، وقد قاموا فوراً بكل ما يملكون من طاقة بعمل إجراءات الوقاية لمن في المكان من الأصحّاء، مع توجيه جل اهتمامهم للصغير المريض، غير أنهم في صبيحة اليوم التالي لحضورهم حينما دخلوا عليه حجرته كالعادة لم يجدوه، سألوا الحراس، لا جواب، بحثوا في أرجاء السراية الواسعة، فتشوا حجراتها، سراديبها، حديقتها، سطحها، لا شيء هناك كأنما قد خطفه طائر خرافي وفرّ به، أو انشقت الأرض وابتلعته ثم عادت إلى سيرتها، إذ لا يعقل ولا يخطر على بال إنسان أن كائنا من كائنات القرية يستطيع الدخول إلى السراية دون إذن الحرس والكلاب المدربة التي تطوف بالأرجاء صبح مساء مراقبة الأسوار ومهددة كل من يجرؤ على الاقتراب بالويل.

هنا يقول من رأى تلك اللحظات من الخدم الذين اصطفاهم



المنسي من أهل القرية للقيام بخدمته، وكانوا دوماً يفخرون بأنهم خدمه، ويسيرون في الطرقات رافعي رؤوسهم تيها بنوالهم عطفه ورعايته، يقولون إنهم رأوا وجها قد تحول إلى جمرة نار، وعيوناً قد تجوفت واحترقت وتصاعدت منها ألسنة اللهيب، ولساناً قد تدلى ملقياً بأقذع السباب لكل من حوله، متهماً إياهم بالإهمال والتسيب، والتسبب في فقدانه لولده، مهدداً من فعل هذا بويلات لا يعلمها إلا الله، وهو يصرخ صراخاً يهز أرجاء القصر المنيف، ومضى يبحث بنفسه عنه، يفتح الغرف والقاعات، والكل يهرولون خلفه، يبحثون معه، ورغم طول البحث ودقته لم يصلوا إلى شيء.. طالب الحرس بالانتشار فوراً في الحارات والأزقة، في الحانات والمقاهي والخانات، يفتشون كل شبر في أرض القرية حتى يعثروا عليه، تحركوا بكلابهم لتنفيذ الأمر، عند باب السراية الكبير وهم يتدحرجون هابطين إلى الأراضي الواطئة حولهم، وقد ارتجفت منهم القلوب وزاغت العيون خوفاً من غضب المنسي وانتقامه إذا عادوا والفشل خائبين، لحظتها ألقى عليهم حجرا لم ير أحد مصدره، حجر صوّب ليكون في مرمى أبصارهم، يرونه جميعا، وتحت أشعة الضوء المترامية يرون حوله ورقة ملفوفة بعناية ومربوطة برباط قوى حتى لا تفلت منه، فضّوها فوراً، طاروا بها إلى المنسي، هرولت عيناه على الحروف:

- (ابنك وسط المرضى أمثاله في مكان آمن، لن تصل إليه مهما حاولت، إذا أردت علاجه عليك أن تأمر بعلاج كل المرضى في القرية)

اتسعت عيناه عجباً، يساوون ولده بأبنائهم

حاول استيعاب الأمر وهو يتساءل في نفسه:

- كيف يفعلون هذا؟

ابنه ابن المنسي وهذا معلوم للجميع، أما أبناؤهم فمهما كثروا لن يزيد أعظمهم عن كونه خادما في قصره. صرخ في حرسه وكلابه مطالباً بهدم القرية على من فيها فوراً. مقسماً برأس أجداده أن يعلّم هؤلاء المجرمين مالم يتعلموه طيلة حياتهم. غير أنه تذكر أن ولده الوحيد بين أيديهم.

يقول من رأى تلك الواقعة وشاهد أحداثها في قريتنا أنه لما أراد المنسي بعد عودة ولده إليه أن يطلق حرسه وكلابه لتأديب القرية الآثمة كما سماها لم يجد رؤوساً محنية تنتظر العقاب كما تعود أن يرى.

كاتب من مصر

جنون الولع

فيصل الأحمر

مما روى عن محمد عبده أنه حضر وصلة غنائية سوبرانو برفقة صديقه اللدود المفكر العربي الشهير برفضه للفكر الديني شبلي شميّل؛ الذي كان يقول بمذهب الطبيعة الذي كان رائجا جدا مع نهاية القرن الـ19، وأنه في لحظة إبداعية ما تفوقت فيها حنجرة المغنية صاح محمد عبده "الله الله!"... ثم التفت إلى صديقه ممازحا "وأنت كيف ستهتف: الطبيعة الطبيعة!؟".

قرأت هذه الطرفة منذ ثلاثين سنة أو أكثر وراقتني كثيرا لما فيها من حواش جميلة شعرت دائما بحاجتنا إليها: الصداقة المتحررة من حرج المذهب، شيخ الإسلام الذي يحضر حفلا غنائيا في الأوبرا رفقة صديق يوصف بالملحد من أجمل ما يذكر له مرثية الشيخ حينما مات... الخ.

لكن أعود إليها اليوم في هذا المقام لكي أراجع ثقافة الطرب في ثقافتنا وما آل إليه الوضع منذ جيل أو جيل ونيف.

من الضروري الوقوف عند فكرة التصالح المنهجي والوجداني مع حالة الطرب عند شخص عالي الرمزية في الفكر الديني مثل محمد عبده.

يروقني كثيرا التأمل المنهجي الشمولي (أو ما نسمّيه عادة بالتفلسف) على الطريقة التي وصفها نيتشه وهو يقول إنه يتمثل كل فلسفة على أساس كونها السيرة الذاتية لعقل ما. أو كما سيقول لاحقا جيل دولوز "أحب العمل على مواد الفكر الخام؛ بمعنى ألا تبحث فيما يسمّى عادة المباحث الفلسفية بل فيما جرت العادة الفلسفية على تركه واعتباره موضوعات لا ترقى إلى مصاف المباحث الفلسفية".

سيقول ميشال أونفري بعد هذين بمدة، وبكمّ محترم من التأمل "أحب الفلسفة التي تستعمل ضمير المتكلم؛ التي تناقض أحيانا أجزاء منها والتي تنطق عن جسم يحاول أن يتعرف على العالم لا عن عقل يتعقل العالم بطريقته هو لا بالطريقة التي يأتي بها العالم".

وفي هذا الأفق التأمل يأتيني معنى الطرب. الطرب الذي يحيل في القواميس على:

مَن خف واهتز من فرحٍ وسرورٍ أو من غمٍّ وحزنٍ (كم غريب استعمال العرب للكلمة الواحدة للدلالة على المتناقضين شكلا والمتجاورين عصبيا، كما سيتضح لاحقا).

طرب معناها أيضا: ارتاح ونشط واهتز، وكذا : تغنى لإيقاع ما.

طرّب: مده ورجعه وحسنه، ويقال طرّب عن الطريق مال.(ولا طرب في مخيلتنا التي لا تأبه كثيرا بما حوته القواميس العتيقة دون ميل أو تمايل)... وفي كل ذلك ما تذكره القواميس أيضا من "أثار النفس وحركها"....

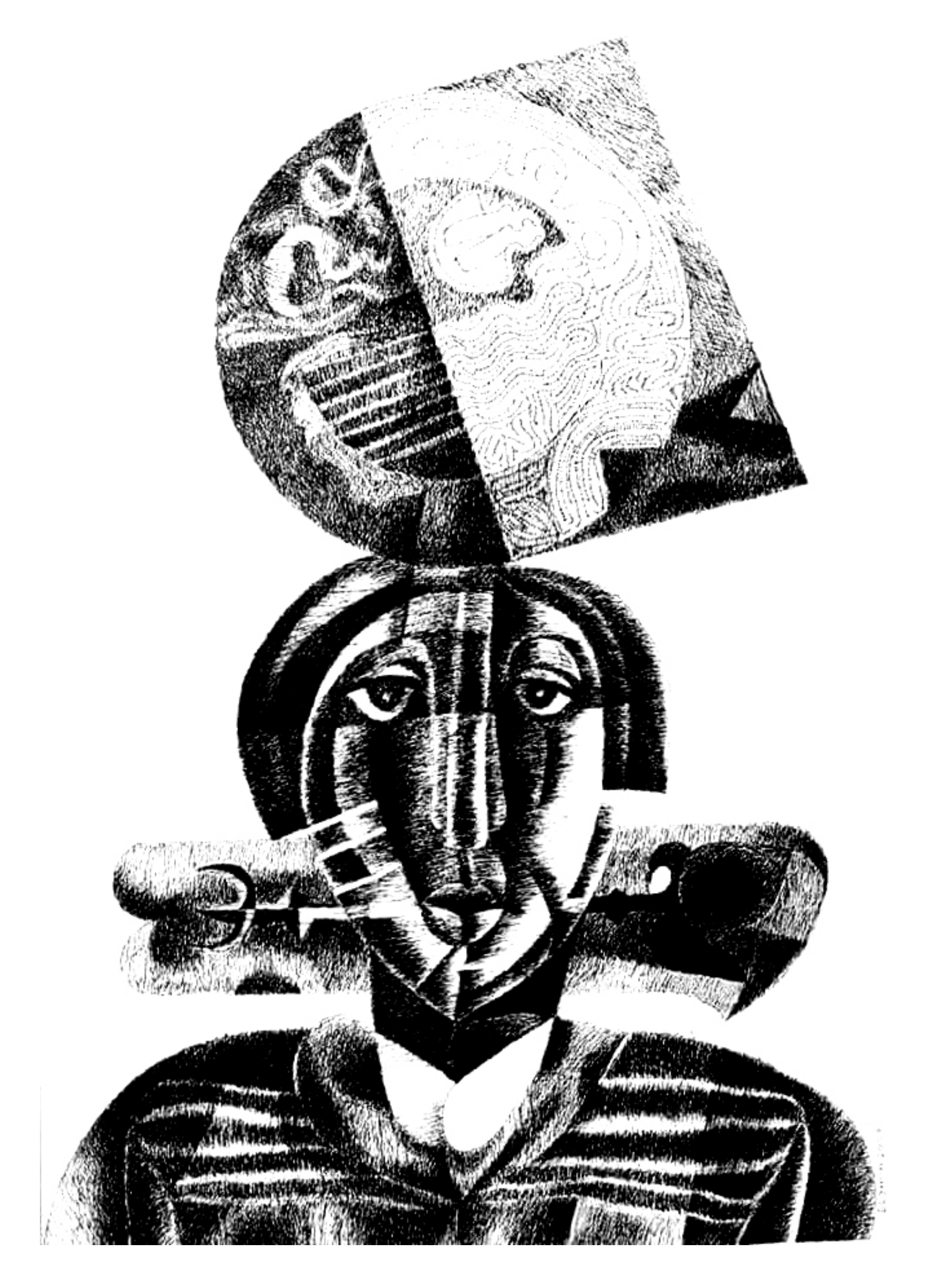
القواميس بيوت هادئة للذاكرة المشوشة. لذا فالمعاني التي تربض في القواميس معان نثق فيها مع رغبة في الحفر أبعد.

هنالك شعور دائم بأن القاموس حارس كسول يقف على أسوار اللغة. ولكنه يلتقط ما يسكن عواصم الحس والاستعمال غاضا الطرف عن الحواشي. والمشكلة مع المادة اللغوية التي نحن بصددها هي أنها ترتبط بحواشي المشاعر. كيف تلتقط آلة التصوير التي تستخدمها القواميس شيئا متحركا مثل الطرب.

هل الطرب هو خلاصة حسابية جبرية لأوصاف من ذهب بهم الطرب في كل مذهب؟

ربما.

كنا صغارا في البيت العالي الضيق في مساحته والواسع في أفق الطرب في مدينة طفولتي الأولى المِلِية. وكان شقيقي الأصغر محمد



محمد الأمين عثمان

يستمع إلى مغن كان منتشرا جدا أيامها: الشاب نصرو... في عائلة متعودة على موسيقى أكثر صرامة وأشد نقاوة وأقل انفلاتا من سنن الذوق "المثقف الراقي": الشرقي الطربي العريق، الغربي ذو الكلمات الشعرية الجميلة؛ أشياء تتراوح بين أم كلثوم وجاك بريل؛ وكلاهما بقصي تلقائيا الشاب نصرو وموسيقى الراي "الهابطة الواطية الساقطة" بكلماتها السوقية البسيطة... الخ .

كان محمد مراهقا صعب المراس وكان ينظر إليه في الحالة العادية بعين الريبة، مما يؤهله لعين عديمة الرحمة من قبل كبيري العائلة: والدي المتهيب عموما من الذهاب بعيدا مع الموسيقى، وشقيقي الأكبر عبدالقادر عالي الثقافة رفيع الذوق... الخ.

منذ نصف قرن أحاول أن افكك ما يختفي داخل (الخ ...) وتبدو لي مساحة غير قابلة للسيطرة وللدخول تحت طائلة الوصف. تماما مثل الطرب.

اهتزاز من فرح أو حزن... خفة التمايل مع الموسيقى وثقل الوقوع تحت الغمّ... كلاهما تلفهما داخل القاموس العربي؛ مغمض القلب رغم انفتاح العين، كلمة واحدة هي "الطرب".

كان محمد يستمع متلويا لبعض أغاني نصرو حينما باغته عبدالقادر في تلك الحال فنهره بطريقة الأخ الأكبر الكلاسيكية: يا لها من طريقة غريبة للتفاعل مع الشاب نصرو!

الحاصل في الدماغ المثقف الفرانكوغربي لشقيقي هو أن هذا الصنف من التفاعل محصور بأشياء دون أشياء أخرى. أو ربما تقتضي الثقافة إقصاء بعض الموسيقى من شرف التمايل والخضوع لسلطة النغم التي تتحكم في الجسم (وفي الفلسفة؛ حسب الإحداثيات السابق ذكرها نقلا عن ميشال أونفري..).

في البيت نفسه كنت أنا أتراوح بين الخامسة عشرة.. وهي المرحلة التي تكسبك بعض الاستقلال الشعوري والفكري بحكم توسعة مباغتة في قاموسك تسمح لك بأخذ حبل الكلام من أيدي الكبار في المجالس العائلية، وإن كان الأمر لا يتم دائما بتوفيق كبير؛ فكثيرا ما تشعر أن ما قلته ليس هو ما أردت قوله، أو تشعر بأن الأثر الذي أردته ليس هو الذي حصلت عليه، فتتوعد العالم لكي تكون أذكى في المرات المقبلة، وبين العشرين أين تكتشف أريحية جديدة بالحماس الذي في "الطرب" هي أريحية استعمال ضمير المتكلم "أنا غر موافق"، "أعتقد.."، "في رأيي..."، "من حقي، شخصيا.. الخ".

في البيت نفسه كنت أتراوح بين هاتين المرحلتين من العمر مستمعا إلى الموسيقى الشرقية الراقية بطرب عميق في الغرفة وسط الظلام... كنا في بيت الطبقة المتوسطة النموذجي في الجزائر: بيت بثلاث غرف (70 م2)... وكان الحصول على خصوصية تحديا صعبا. غرفة النوم التي لا يشغلها الوالدان تشغلها البنتان، ثم البنت الوحيدة (بعد الزواج المبكر للكبرى)... وغرفة الوالدين لا يجوز دخولها إلا لأجل الدراسة. فإذا دخل معك جهاز الستيريو فذلك أمر مشبوه جدا يعلق عليه الوالد/رب العائلة الذي يذكّر بمعنى الرب أكثر مما يذكّر بمعنى العائلة في أغلب الأحيان. الأم تسميه الغول. وكنت محتاجا بسبب العطل الموجود في القاموس في مادة "غول" إلى السينما لكي أفهم معنى الغول. والواقع أن الغول الذي تصف أمّي أبي به أكثر استقرارا في ذاكرة الكاتب الذي كنت أحلم بأن أكونه من الأغوال السخيفة التي كانت السينما القديمة تقترحها عليّ...

في ذلك البيت كان يحدث أن أنعزل في غرفة أبي في الأوقات التي أعلم أنه لا يكون فيها، أطفئ الضوء وأغرق مع فيروز وموشحاتها، القصائد الطوال للعمالقة: قصائد كانت تستدرجك بطولها المبالغ فيه صوب حالة الاستغراق التام شيئا فشيئا حتى إذا دخل عليك أحدهم لحاجة ما قاطعا حالتك اعتقد أنك تتناول مخدرات أو تقوم ببعض طقوس الظلام المريبة والتي من غير المعقول أن يقبلها أب من ابنه الذي يعوّل عليه كي يكون طيارا أو - على الأقل - مهندسا بارزا. والغالب الأكيد هو أن ابنه الذي هو أنا سيكون طبيبا.

كنت أكره جميع صور الطب. ورائحة الدم. وذبيحة العيد، والمئزر الأبيض، الطبيب الوحيد الذي أحببته كان بطلا لمسلسل من برامج الحركة. أحببته لأنه كان يجيد الكاراتيه الذي كان فاكهة شبابنا غير المحرمة.

قرأت كتابا كان في البيت العائلي، ولا أدري من اشترى كتابا مثله: "في مديح الظلال" لكاتب أستلذ إلى غاية اليوم بحفظ اسمه كما فعلت منذ ثلاثين سنة "جون إيشيرو تانيزاكي".... وااو... اسم يشعرك بلذة التثقف العميق.

لم أفهم شيئا في الكتاب. كنت دون العشرين، وكان الكتاب أعلى مستوى من مداركي ساعتها. فهمت فقط بأن كل الحضارات قد مالت إلى الولع بالضوء وتقديس مفاهيمه ومجازاته، ما عدا اليابان التي انتصرت دوما للظلال، وأنه كان يرثي في مرحلة ما بين الحربين العالميتين للتغريب الشديد للثقافة اليابانية التي اختار أبناؤها شيئا فشيئا التضحية بما يميزها: الابتعاد عن الضوء والبريق واللمعان والفضح والتظاهر والكشف المفرط لفائدة الظلال، والخفاء والحياء والاحتشام والتستر والطبيعية والتلقائية...

كان في الكتاب بعد فلسفي استيطيقي لم أفهم في "جدّه" شيئا. وكان عليّ انتظار سنوات طويلة لإعادة الاطلاع على الكتاب والتلذذ به وبكمية الولع الكبيرة التي ضمنها الكاتب فيه بالثقافة اليابانية الكلاسيكية التي يقول إنها قد صنعته، وصنعت مجد الشرق كله، وإنها مهددة بالضياع الوشيك.

بعدها بسنوات، أعجبت كثيرا بعنوان رواية كولن ويلسن "طقوس في الظلام"، ثم قرأتها فوجدت فيها شيئين أحبهما، وشيئا غريبا ظل يثيرني ما فيه من نداء للمجهول، وكان فيها فوق كل تلك الأشياء الثلاثة ولع يشبه الطرب بالأشياء الغريبة. أما الأمر الثالث فهو القتل؛ لأنها رواية حول قاتل متسلسل يختفي ولو خياليا ومن باب الظن في شخصية مثقف راق جدا هو صديق الكاتب بطل الرواية، أما الأمران الأولان فهما: الصداقة والكتابة. (للأمانة تعبير "نداء المجهول" هو عنوان رواية تحلّق خارج كل سرب لمحمود تيمور... شيء رائع وغير رائج تماما للأسف الشديد).

ملاحظة أبي كانت نمطية: التفت إلى دروسك، ودعك من الموسيقى ستضيعك. وكان أحيانا يغير ستضيعك أو مرادفها في اللهجات الجزائرية: "تودّرك"، أو يقول ستجنّنك.

لا حرج. سأكتشف أن الضياع قد يكون رائعا بقلم كولن ويلسن دائما "ضياع في سوهو"، وفي اليابان أيضا كان أول ما قرأت لهاروكي موراكامي هو روايته "أغنية المستحيل" وهي حول الضياع أيضا؛ أو تضييع الأحبة سواء بفعل الموت أو أفعال الحياة (وفيها كمّ هائل من أحاديث الحب وقصصه، وخلف ذلك كما في كل كتب موراكامي ضياع للمرء وسط أشياء غير واضحة جيدا ربما هي علامات العالم المعاصر..).

سأكتشف أيضا بأن الجنون ليس سيئا إلى هذا الحد، وإذا كان كتاب كولن ويلسن "القتلة بيننا: المجانين ودوافعهم" لم يرقني رغم كثرة انتظاري لأجل الحصول عليه فإن المجانين الذين يصفهم كل من جبران خليل جبران "المجنون" وهيرمان هيسه "ذئب البراري" وشتيفان شفايغ "الكتبيّ ميندل" كلهم يغرون بمعارضة أبي تماما...

ستمر سنوات طويلة عريضة قبل أن أدخل القاموس الأجنبي للتخلص من "خالوطة" سكنت دماغي مطولا فيما يتعلق بكلمة "Passion" التي تحيل أحيانا على الولع والشغف وأحيانا على شيء متعلق بآلام المسيح كنت أواجهها من حين إلى آخر في الموسيقى أو التصوير "la passion du christ".

سيتضح أن هنالك معنيين اثنين يتجاوران بلا أي انقطاع: عذابات المسيح من جهة. ومعاني الولع والحماس والجاذبية في الجهة المقابلة.

كيف يمكن للكلمة الواحدة أن يحدث لها هذا الشرخ الكبير والقواميس واقفة تتفرج مكتفية بنقل الأخبار على طريقة النساء المولعات بقول كل شيء حول كل شخص بلا أي وازع أخلاقي. هل يمكن تصور أخلاق معينة خاصة بالقواميس؟

"القاموس هو الكائن الوحيد الصادق دائما" كما سيقول صديقي خالد اليعبودي؛ رفيق دربي المعجمية والخيال العلمي... هذان الميدانان الحيان جدا رغم ظاهر السكون الذي يخيم على المعاجم وعلى المدن المستقبلية التي تبدو دائما مغلقة بشكل مريب. كأنها مدن لا تحتمل الشغف. ربما تكون مدننا هي سليلة "باسيون" على طريقة المسيح.

أقف على حواف القواميس مفكرا في هذه الجملة البديعة "عالم القرون الوسطى نابض بالحياة أكثر من عالمنا هذا بكثير في تصوري" ... جملة مشبعة بالولع بالتاريخ، قالها أمبرتو إيكو في ضيافة بيرنار بيفو (حصة bouillon de culture).

الولع قد يختفي تماما من الفضاء العمومي عندنا لأسباب ثقافية. فحينما تصبح الثقافة الأبوية معادية للتعبير عن الشغف يصبح صعبا توريث هذه الخصال للأجيال الآتية على طريق النبض والجنون. أجيال عليها أن توافق مزاج الجدود المصابين بتكلّس التاريخ العربي الإسلامي والتحجر القهري للاستعمار. كثيرا ما استوقفني الفرق بين المغني الفرنسي أو الإنجليزي وبين المغني الجزائري النموذجي؛ جاك بريل كان يغني فيتعرق ويبكي ويزبد ويزمجر ويتلاعب بصوته كأنه على بلاطو تصوير فلم لا على خشبة غناء... كذلك مغنو الروكنرول الذين تربيت بين ظهرانيهم على الصراخ والعويل والتلوي مع القيثارة الكهربة المستعدة للتأثر... فإذا انتقلت إلى مغني الشعبي والأندلسي عندنا جاءك مغنون في خصام مع المعاني التي يؤدونها... أكبر عازف للبيانو في الأوركسترات الوطنية (الإذاعة والتلفزيون) هو المرحوم مصطفى إسكندراني؛ عازف لا مثيل له، يمكنه أن يجعل البيانو ينطق بالصينية أو بالأوردو إن شاء، ولكن وجهه أصم أبكم أعمى... لسنوات طويلة كرهت ذلك التجهم الذي كان يبدو لي غير ملائم لصورة المغني النموذجي في ذهني الشاب الباحث عن تصاريف لأفعال الولع ... سيخرج أخي محمد منتصرا لأن مغني الراي "الهابط الواطئ المنحط" يضعون في غنائهم كما كبيرا من الإحساس ربما يعوز كثيرا من الرسميين (وقد تكون فيروز ممثلة جيدة للغناء الخالي من مصادقة الوجه على ما تقوله الأغنية.... السبب؟ يسوع وربه أعلم..).

موسيقى الراي في أبهى حللها سيمثلها "الشاب خالد". أحد المجانين الرائعين. تلقائي الضحك. بسيط في تطلعاته الفكرية ولكنه مقنع جدا إذا ما غنى. مواويله البدوية التي لحقها التحديث تقول كمّا من الحقيقة قلما عرفه سواه.

اكتشفت لذة الغرق مع الشاب خالد متأخرا جدا. تظافر في ذلك شخصان غير متوقعين تماما: شقيقي عبدالقادر المفرنس الذي يكره الراي، وعمّي مختار المعرب البعثي أستاذ الفلسفة الذي سبق له أن كان محافظ الحزب الواحد الأحد الذي لا شريك له، حزب بالٍ كان يعتبر "الراي" ثورة على النظام الحاكم. وكانت تهمته أيامها: موسيقى تفسد الذوق وتضيّع عقول الشباب.

كان الشيوخ - كما سيتضح لاحقا- قد أضاعوا كل شيء منذ 1962 إلى غاية الثمانينات؛ سنوات موسيقى "الراي"، وظهور الرأي المخالف ومساجين الرأي، والنقاش السياسي العميق حول رأي

الجميع في المستقبل. أيامها كنت أنا أمارس الضياع في الميلية وليس في سوهو، كنت أمارس الجنون بأصناف عديدة محاولا التشبه بشخصيات المجانين الذي في الكتب وفي الأفلام: أليكسيس زوربا، عشاق السينما، مجنون ليلى.

الحب.

يااااه على الحب. كنت أتعجب لكل ذلك الكم من أغاني الحب التي لدى العرب والتي لا أرى لها في محيطي أيّ أثر... عمي السعيد كان الوحيد الذي يشبه مجانين العشاق. حبه لدليلة جدير بالقصص والروايات والأفلام... مجنونات كثيرات حكم عليهن المجتمع بالجنون لأنهن خالفن أعرافه. كانت لدليلة طريقة رائعة في الاستماع إلى الموسيقى، كانت تغمض عينيها وتتمايل.

جماعة التخت العربي أيضا كانوا كذلك. رجالا ونساء، بألبسة رسمية تدل على الاحترام والمقام العالي، رجال بشنب معقوف يتمايلون بشكل كوميدي وهم يستمعون إلى أدوار ومواويل وطقطوقات.

هل هذا هو الضياع يا أنت؟

لا.

هذا تأثر من صنف بسيط جدا.

وجه ميك جيغر (مغني فرقة رولينغ ستونز) أو وجه فريدي ميركيوري (مغني فرقة كوينز) أكثر دلالة على الضياع من التأثر. هما اقرب إلى روح القاموس العربي الخجول.

على شاشة السينما كنت أرى العشاق الكبار: دكتور جيفاكو راقني كثيرا، مشرقي متحرر من عقدة التعبير عن الحب. كان التلفزيون الجزائري يتلاعب بمشاعرنا في جعلنا نرى القبل على الشاشة حينا، ومنعنا من ذلك أحيانا أخرى. كل ذلك كان على هامش شيء كانوا يسمّونه الصحوة. بيعت لنا الصحوة الإسلامية على أنها نوع من النهضة. وكنا نقدس ذلك المصطلح ونقدس رجال النهضة وشروط النهضة (مالك بن نبي) بعدما قدسنا السؤال ما هي النهضة؟ (سلامة موسى)... كان سلامة موسى في وعيي المراهق مفكرا إسلاميا عظيما قبل أن أكتشف وسط الهلع الكبير بأنه مسيحي. كم كانت خيبتي كبيرة في تلك الغرفة المظلمة من حي حمادة، عمارة "د"، رقم 4 بالميلية (جيجل/الجزائر). عالجت الأمر كعلاجي لأي شيء يعكر مزاجي: حصة موسيقية في الظلام تسمح لي بالغرق والضياع.

الغرق والضياع كانا الصيغة الفصحى من مصطلحين سمعتهما في حقي من قبل أستاذ كنت أحبه: الأستاذ شبيرة. رآني أتمايل مع أغنية لفهد بلان فقال لي: راك غايص. وهو مصطلح عاصمي يحيل على الغوص أي الغرق. أما العاصمي الآخر الذي كنت أحبه كثيرا فكان رفيق الدرب كريم ابن عمي. راك مُوَدَّرْ على فريد الأطرش، مودّر معناها حرفيا: ضائع.

سيثبت القاموس الشعبي (وهو أصدق من القاموس الأول دائما) كلمة إيطالية عميقة الدلالة على الولع: الگوسطو... وإذا كان لي أن أترجمها مع الاعتذار للكلمة كما يتداولها اللاوعي الجزائري لأن الترجمة هنا اغتيال وليست خيانة فحسب فسوف أترجم الگوسطو بأنه المزاج الرائق.

غريبة هي حياة القاموس الداخلية. القاموس في الصدر نابض بالحياة. يسجل الكلمة بطريقته الخاصة.

أحد أساتذتنا كان معروفا بعشق غير عادي للمغنية وردة الجزائرية. كان يقال في حقه: رايح فيها على وردة. (من الهيام الشديد).

جلسات الاستماع الخاصة كانت خلوات. لذا كثيرا ما تسمع أن فلان "يخلوي" بمعنى يتخذ له خلوة فيها رواق ونشوة. وأصبح كل شيء على درجة عالية من الجمال أو قادر على استثارة إعجاب كبير يصبح "فلم خلوي"، "موسيقى خلوي"، جلسة خلوي"... الخ، مع الظل الظليل للراحة النفسية وعدم إزعاج هذا الارتياح ولا مقاطعة الانسجام الداخلي للأمر ال"خلوي"....

كان عليّ أن أنتظر الجامعة لكي أتعرف على شخصين ملتحيين على الطريقة الإسلامية التي تحبذها الصحوة الإسلامية. كانا شخصان رائعين: واحد منهما كان ميتا كثير الهرب من الصحو والصحوة (للأسف لم ألحق به) والثاني كان حيا وازداد حياة مع مرور الحياة من خلال تكريسه لنمط خاص من الصحو ومن الصحوة أيضا.

الأول هو أبونواس والثاني هو أستاذي بجامعة قسنطينة العربي حمدوش.

والحقيقة أن الاستاذ حمدوش هو الذي قدم لي النسخة الجميلة من أبي نواس. أبو نواس الذي كان يحدث له أن يسير وسط جماعة من كبار القوم المحترمين جدا:

وَفِتيَةٍ كَمَصابيحِ الدُجى غُرَرٍ   شُمِّ الأُنوفِ مِنَ الصيدِ المَصاليتِ
صالوا عَلى الدَهرِ بِاللَهوِ الَّذي   وَصَلوا فَلَيسَ حَبلُهُمُ مِنهُ بِمَبتوتِ
دارَ الزَمانُ بِأَفلاكِ السُعودِ لَهُم   وَعاجَ يَحنو عَلَيهِم عاطِفَ الليتِ.

وأن يكون الغرض هو طلب جلسة "خلوي"لأجل الشراب:

حسين جمعان

نادَمتُهُم قَرقَفَ الإسفَنطِ صافِيَةً مَشمولَةً سُبِيَت مِن خَمرِ تِكريتِ

فيذهبون بصحوتهم الإسلامية إلى دير من الأديرة التي تتماشى مع نهضة سلامة موسى:

إذا بِكافِرَةٍ شَمطاءَ قَد بَرَزَت   في زَيِّ مُختَشِعٍ لِلَّهِ زِمّيتِ
قالَت مَنِ القَومُ قُلنا مَن عَرَفتِهُمُ   مِن كُلِّ سَمحٍ بِفَرطِ الجودِ مَنعوتِ
حَلّوا بِدارِكِ مُجتازينَ فَاِغتَنِمي   بَذلَ الكِرامِ وَقولي كَيفَما شيتِ
فَقَد ظَفِرتِ بِصَفوِ العَيشِ غانِمَةً   كَغُنمِ داوُدَ مِن أَسلابِ جالوتِ
فَاِحتِي بِريحِهِم في ظِلِّ مَكرُمَةٍ   حَتّى إِذا اِرتَحَلوا عَن دارِكُم موتي
قالَت فَعِندي الَّذي تَبغونَ فَاِنتَظِروا   عِندَ الصَباحِ فَقُلنا بَل بِها إيتي

ثم يتحدثون بجدية تامة واحترام كبير عن موضوع ولعهم وهو الخمر:

هِيَ الصَباحُ تُحيلُ اللَيلَ صِفوَتُها   إِذا رَمَت بِشرارٍ كَاليَواقيتِ
رَمِيَ المَلائِكَةِ الرُصّادِ إِذ رَجَمَت   في اللَيلِ بِالنَجمِ مُرّادَ العَفاريتِ
فَأَقبَلَت كَضِياءِ الشَمسِ نازِعَةً   في الكَأسِ مِن بَينِ دامي الخَصرِ مَنكوتِ

ويغرقون في الشرب وسط الموسيقى والخمر وما يرافقهما من صحو سيعبر عنه المعتمد ابن عباد بالشكل الأمثل:

عَلِّل فُؤادَكَ قَد أَبَلَّ عَليلُ   وَاِغنَم حَياتَكَ فَالبَقاءُ قَليلُ
لَو أَنَّ عُمرَكَ أَلفُ عامٍ كامِلٍ   ما كانَ حَقاً أَن يُقالَ طَويلُ
أَكَذا يَقودُ بِكَ الأَسى نَحوَ الرَدى   وَالعُودُ عُودٌ وَالشَمولُ شُمولُ
لا يَستَبيكَ الهَمُّ نَفسَكَ عَنوَةً   وَالكَأسُ سَيفٌ في يَدَيكَ صَقيلُ
بِالعَقلِ تَزدَحِمُ الهُمومُ عَلى الحَشا   فَالعَقلُ عِندي أَن تَزولَ عُقولُ

كل ذلك يكتسب مذاقا مختلفا حينما يرويه لنا ولبعض الفتية من زمرة "مصابيح الدجى، الغرر، شمّ الأنوف" الذين كانوا زينة قسم الأدب بجامعة قسنطينة والذين سيتحولون بعد ربع قرن إلى صيدٍ مصاليت في الكتابة والتدريس: يوسف وغليسي، نصير معماش، محمد كعوان، محمد الصالح خرفي، عراس العوادي، فتاة الجبل، فضيلة الفاروق، سهيلة بورزق، خليفة بوجادي، عبدالغني زهاني، عبدالله شنيني، عبدالسلام فيلالي... الخ.

كان الأستاذ العربي حمدوش رجلا ذا ثقافة دينية لا تدانيها إلا الثقافة الدينية الرهيبة لأبي نواس، وكان رجلا وقورا يمتعنا تماما وهو يفتح لنا وسط حياة الجِدّ العضال التي أصيبت به جزائر فواتح التسعينات فتحات صغيرة فيها صفحات من الأدب العربي القديم الذي كان متحررا تماما من التحرج الدخيل على ثقافتنا من شرور الضحك والطرب والمتعة والجنس والخمر وكل ما ينطوي عليه القاموس المذكور أعلاه (الغالب أنها أدناه ولكننا نقرؤه في عالم مقلوب؛ سافله صار عاليه وعاليه تبخر فصار غير موجود).

في غرفتي بالحي الجامعي "زواغي سليمان" كنت أملك ثروة نادرة جاءتني بها صدف حياة الفقراء النادرة: جهاز مزدوج الأشرطة. كنا نسمّيه بتسميته الفرنسية التي تختصر كل المسافات للفهم double-cassette... جهاز يمكنك من تسجيل أيّ شريط يروقك مما يقع بين يديك؛ المهم أن تكون لديك أشرطة فارغة. كانت تسمى بالفرنسية باسم غريب cassette vierge... لم أكن أعرف أن الكلمة هي نفسها التي تطلق على أم المسيح الذي كان يمارس نوعا كئيبا من الولع passion...الكلمة ستدل على زبدة زبدات الحياتين الدنيا والآخرة... الكلمة الفرنسية "فيارج" معناها عذراء... أشرطة عذراء. يا الله كم رائعة هي الأشرطة فقط لأنها تستطيع أن تكون عذراء!

الشيء الوحيد الذي يجمع الملتحين مع غير الملتحين هو الطرب لسماع كلمة "عذراء". كان فينا نحن الشباب المسلم الذي يعرّف نفسه بأنه شباب الصحوة أكثر من تعريف نفسه بالإسلام. (من الواضح أن الصحوة أهم بكثير من الإسلام. الإسلام شارع يسير عبره الجميع. أما الصحوة فهي ضيقة عسيرة لا يمسها إلا المطهرون).

شيء ما فينا جميعا كان يبحث عن أسباب الطرب. كان الجميع يحبون أم كلثوم ومحمد عبدالوهاب لأنهما غنيا مدائح نبوية، لأن عبدالوهاب غنى أغنية مزاجها رائع للصحوة الإسلامية:

أخي جاوز الظالمون المدى   فحق الجهاد وحق الفدا

في مخيلتنا العذراء كان الظالمون هم جماعة النظام الحاكم، وعلى رأسهم جماعة الحزب الواحد: الأفالان، وهم خصوم حزب الله الإسلامي: الفيس (الجبهة الإسلامية للإنقاذ).

المشكلة الوحيدة التي كانت مطروحة عليّ هي أن الأستاذ حمدوش ينتمي هو ولحيته المحترمة وثقافته الإسلامية الواسعة إلى حزب الأفالان.

كيف أفعل؟

خيبة كبيرة أخرى عالجتها بالاستماع إلى الموسيقى في الظلام. ظلام غرفتي في الإقامة الجامعية. وقتها كنت قد اكتشفت بدعة جميلة: الموسيقى الإلكترونية. جان ميشال جار.

موسيقى فضائية كانت تمهد لصحوتي النهائية: اكتشاف الخيال العلمي.

كان الخيال العلمي هو قطيعتي النهائية مع الواقع الذي لم يعد في نظري سوى محطات فوضوية أبحث داخلها عن سبل لمواصلة المسير والمسيرة.

من الصور الأخيرة التي استوقفتني كبار عائلتي وهم يرقصون في الأعراس. أعراسنا رغم أنها في الريف إلا أنها بقيت بمعزل عن "الصحوة" الإسلامية التي عرفتها البلاد منذ منتصف الثمانينات: فظلت أعراسا مختلطة لا تفرقة فيها بين نساء ورجال (إلا بالتقوى) والتقوى في الأعراس العائلية هي الرقص. كلما رقصت أكثر كنت أقرب إلى قلوب الجموع والله مع الجماعة دائما.

كبار العائلة هم الأعمام والعمات والزوجات اللواتي هنّ في مجملهن من العائلة، وهم الأكبر سنا والأجدر بالاحترام، لهم طقوسهم الخاصة في رقصات جماعية (ترحيبة) هي نوع من الصلاة على النبي أو الابتهالات والدعاء للأزواج، أو الأناشيد القروية القديمة... وكانت فيها حركات جماعية منسقة تنسيقا رائعا شحذته السنون: فجلهم/هن يؤدي هذه "الترحيبة" منذ عشرين أو ثلاثين أو حتى أربعين سنة كل عام عدة مرات. والغالب أن الترحيبة السابقة لجلسة "الحناء التي تعطي اسمها للسهرة هي الفقرة الأكثر إثارة للفضول والتصوير والتعليق اللاحق الذي قد يدوم سنين طويلة جدا.

آخر ترحيبة أداها عمي مسعود كان في الثامنة والستين من عمره، عمتي يمينة كانت في الثانية والسبعين، والتي رقصها في الرابعة والسبعين وعمي حسين في الحادية والسبعين... والغالب أيضا أنهم يوقفون الرقصة أو يجارونها مشيا فقط بعد هذه الحدود في العمر لأنها رقصة تتطلب كثيرا من الضرب على الأرض بالقدم (الركلة)، ومن الدوران المحوري مرتين وثلاثا والراقصون متكاتفون لا يتأخر واحد عن الغير.

كانت هذه الرقصات تتضمن غناء (أهازيج ومدائح نبوية في اغلب الأحيان) وتهليلا متعبا للحبال الصوتية، ولكنه يستدعي الفرح كما قلما يحدث. غناء بأعلى الصوت وتحدٍّ لرفع الصوت أكثر مما فعله الفريق المقابل... صفان متقابلان يذرعون الساحة جيئة وذهابا (أربعة راقصين أو خمسة على العموم..). تلك قمة الولع في الحقيقة.

حينما تكبر وتتزوج وتنجب ويكبر نسلك الملائكي إلى خليط جميل من "فجورها وتقواها"، تتغير خرائط الولع بشكل مثير جدا. عليك أن تتحفظ. أنت أستاذ (لا يجوز لك الضحك بالقهقهة)، أنت والد "أريام" فكيف تلعب بالكرة وتتبسط في الحي مع الصغار وتلهو خلف كرة تنط هنا وهناك؟... احشم، روح بلعقل، تريّث (هذا لا يجوز أنت دكتور وكاتب كبير)، لا بد من شيء من التحفظ (الطلبة ينظرون إليك)، تكلم بصوت خفيض أنت مسؤول في مؤسسة عمومية، الطلبة ينظرون إليك لا تقفز هكذا ولا تدغدغ زميلك مداعبا...

الحرب الأساسية المعلنة ضد الولع يخوضها محيطك ضد الحماس. عقل سخيف ما يربط بين غياب الحماس أو الشعور الكثيف بالأشياء وبين الحكمة.

الحكيم رجل يمارس الجنس بشكل مدرسي وبلا جنون في التصور العام للمجتمع المحيط بنا.

الحب شغف بشري علينا أن نطوّعه أيضا مع التقدم في العمر. الثقافة الغربية تتعامل مع التقدم في السن بطريقة إيجابية جدا. الرياضيون إذا تقاعدوا من الرياضة الاحترافية انتقلوا مباشرة إلى دورات الكبار Senior... أما الشيخ الشرقي (العربي المسلم تحديدا) فيذهب إلى الحج (وهذا شيء جميل جدا) لكي يعود من الحج وكأنه أصيب بتصلب في الشرايين. لا يتحرك كثيرا، لا يتكلم إلا بمقدار، يحاذر من المحيط الذي قد يوقعه في شرور "تبطل حجه"... ويصبح الحل هو انتظار الموت بشكل يذكر بالموت أكثر من إحالته على الحياة.

الولع – الذي هو الشعور الإنساني بامتياز – يعاني كثيرا وأنت مثلي: رجل على مشارف الخمسين. تتفتت تماما معان مثل: الرغبة في شخص ما، الاهتمام الكبير بموضوع ما، الفرح الغامر، الجاذبية المهتزة، الإعجاب بمنظر أو موسيقى أو عمل فني...

الولع يصبح صدفة موضوعا آتيا من الماضي. أو لذة نتحسر عليها. حالة تستدعي ابتسامة هادئة وتحسرا على شيء نحن موقنون بأنه لن يعود.

كاتب من الجزائر



بلقد أثبت التاريخ أن كل الأيديولوجيات تبدأ جميلة على الورق، تَعِد الناس بالرفاه والحياة الكريمة والخير العميم، ثم تتكشف عن وجهها البشع، فتسحق الفرد سحق التراب تحت الأقدام، وتصادر حتى تفكيره لأنها تفكّر بدلا عنه، فيغدو كل راغب في الخروج منها منفلتا عن العقال، يهدد السلطة القائمة، يحق نفيه أو سجنه وتعذيبه وقتله، لأن الأيديولوجيا منسجمة مع نفسها، ولكنها تختلف عن الواقع.

يقول ليفي ستروس "لا شيء يشبه الفكر الأسطوري سوى الأيديولوجيا السياسية." ■

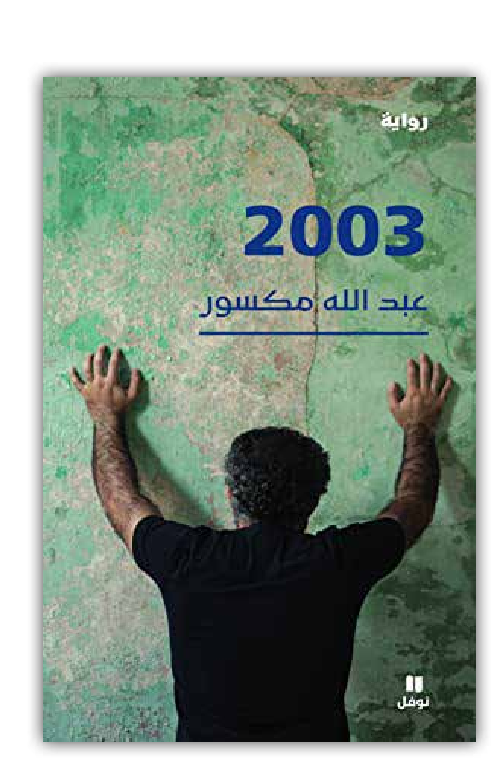
الشيوعية بديلا عن الرأسمالية

أبو بكر العيادي

العار الذي نتّقيه

مئة عام من الهزائم والآمال الضائعة

ممدوح فرّاج النّابي



يقول المؤرخ قاسم عبده قاسم - في مقدمة ترجمته لكتاب "ما التاريخ الآن" لديفيد كانادين - "إنّ التاريخ لا يُكتب وفق القول الدارج عن كتابة التاريخ، لكنه "يحدث"، ثمّ تتمّ قراءة أحداثه من خلال البحث التاريخي مرات ومرات، وذلك أننا حين نتوّهم أننا نكتب التاريخ، نكون في الحقيقة عاكفين على قراءته".

في معظم الروايات التاريخيّة لا يعيد الكاتب تكرار الحوادث، بقدر ما يتأمّل الأسباب والدوافع التي آلت إلى هذه النتائج الكارثيّة، حتى في إعادة صياغة الحكاية من جديد، فالماضي لا يكون هدفًا مباشرًا، بقدر ما هو وسيلة أو أداة تستشرف ما كان وما هو كائن إلى ما سيكون، أي أن الماضي هو بمثابة عين زرقاء اليمامة، التي يُستكشف بها عوار المستقبل، عبر تأمّل الماضي وأزماته، ومن ثمّ تلافي تكرار أخطائه.

لذا يلجأ الكثير من الروائيين للتاريخ، باعتبار أن فَهم الحاضر يتطلب - بالضرورة - إعادة قراءة الماضي بطريقة نقديّة، فلا يمكن فهم الكثير من وقائع الراهن دون ربطها بما قبلها، أي بالأسباب التي أدّت إليها، ومن ثمّ يأتي استثمار المدوّنة التاريخيّة في الخطاب الروائي، بصور متعدّدةٍ، لا تبدأ باستعارة أحداثه، أو التنقيب عن شخصياته المهمَلة والمهمَّشة، أو حتى استعارة أساليبه السّردية، وطرائق كتابته، وإنما تأخذ تموجات وأشكال مختلفة على مستوى الشكل وأيضًا على مستوى استعارة الثيمات.

ينطلق عبدالله مكسور في روايته الجديدة (2003) الصّادرة عن "هاشيت أنطوان/نوفل - بيروت (2021)"، من هذا المفهوم في كتابة رواية تزاوج في مادتها الحكائيّة بين التاريخ والواقع المعاصر، فيلجأ إلى التاريخ القديم، ليس في حوادثه الكبرى بشكل مباشر، بل في تأثير هذه الوقائع/الأحداث الكبرى على شخصياته التي أغفلتها المدونة التاريخيّة، فكما يقول غوركي "إن مأساة تاريخيّة كبرى، يمكن تصويرها عبر مصير إنسان عادي من الشعب"، وهو ما فعله عبدالله مكسور عبر تصوير مأساة شخصين (عاديين) تقودهما الأحداث إلى مصيرين متشابهين على تباعد السنين بينهما، وإن كانا يرتبطان بعلاقة قرابة.

عام الانكسارات

يبدو أن الشواهد العينيّة على حالة الموات والانكسار التي تمر بها الأمة العربيّة، لا تقف عند تواريخ / أحداث الماضي فحسب، بل هي مستمرة وتتكرّر بين

أحمد قدور

الفينة والأخرى، فمدونة التاريخ تحتفظ للأمة العربيّة، منذ القدم بتاريخ – مع الأسف – حافل بالانكسارات والخيبات والهزائم؛ كالغزو المغولي، والحملات الصليبيّة، وسقوط الأندلس وغيرها من حوادث يُمثِّل تذكُّرها – لنا – فجيعة كبرى.

وإذا كان الماضي أشدُّ ألمًا وانكسارًا، فإن الحاضر لا يقلُّ عنه إيلامًا وحسرة ووجعًا، فتتواصل النكبات والانكسارات، ومن ثمّ لم تَعُدْ مأساتنا/انكساراتنا مقتصرة على أعوام 1948 (نكبة فلسطين)، أو 1967 (النكسة)، 1982 (مذابح صبرا وشاتيلا)، 1991 (غزو الكويت)، وإنما امتدت لتصل إلى عام 2003، حيث – كما يقول أمل دنقل في لا تصالح – "كل شيء تحطم في لحظة عابرة".

يمثِّلُ عام 2003 في الذاكرة الجمعيّة والوجدان الشّعبي عام السّقوط المريع، لا على مستوى السياسة فقط، باحتلال العراق والتدخُّل الغربي السّافر في القرار العربي، بل على كافة المستويات، فهو عام الانكسارات بامتياز، والرضوخ – بلا أدنى شك – للأجندات الغربية، وقَبول التنازل الكبير؛ هو عام موت (أو موات) الأحلام العريضة، والآمال الكبرى، وبداية الشرخ العميق في صورة الوطن الأكبر، الذي كان – حسب الأغنيات – "يوم ورا يوم أمجاده بتكبر / وانتصاراته ماليه حياته / [وأيضًا] بيكبر وبيتحرّر" فتقزّم وضاق بأهله، الذين ساحوا في الأرض تيهًا وتغريبًا، وقد صاروا – مع الأسف – كما وصفهم نزار قباني "يرعدونَ، ولايمُطرونَ... () يدخلون الحروب، ولايخرجونْ".

مقايضة الشيطان

يعود الروائي السُّوري عبدالله مكسور في روايته إلى أحداث هذا العام الكارثي (2003)، كي تكون شاهدًا على هزائمنا، وذكرى مفجعة على انفصام وحدتنا، وضياع عروبتنا. الرواية تضعنا في محك أسئلة تتعلق بالهُويّة وتبحث عن أسباب ما حدث وما يحدث؟ ومن المسؤول عمّا هو مشترك بين الماضي والحاضر؟

يُقدّم الروائي خطابًا مضادًا، يُفكّك به لحظة السُّقوط بكل ما تحمله من رموز واستعارات، ويُقدِّم رؤية جديدة (لما حدث) قائمة على المراوحة بين المرجعي والتخييلي طورًا، وبين الماضي والحاضر تارة أخرى، فينطلق الخطاب الرّوائي من حدث محوري يُهيمن على بؤرة السّرد، وفي تنامي حركة الأحداث وعلاقات الشخصيات؛ حيث احتلال قوات التحالف للعراق، وسقوط نظام صدّام حسين.

وهو بذلك يُجسّد للحظة فارقة في تاريخ الأمة العربيّة، لا تتمثّل في سقوط تمثال صدام حسين وما يحيل/يرمز إليه من سقوط حُقبة نظام صدام حسين/أو البعث، أو حتى سقوط أحد الدكتاتوريين في العصر الحديث على المستوى الإيجابي، وإنما فيما تمثّله هذه اللّحظة – على مستوى السّلب – من هزيمة وانكسار وخزي لكافة الشعوب العربيّة على اختلاف مرجعياتها الجغرافية، والتاريخيّة، والثقافيّة وهوياتها وانتماءاتها الدينيّة والأيديولوجيّة، وكأنه يبرز "العار الذي نتّقيه" لو استعارنا بيت أمل دنقل.

هي لحظة مفعمة بالأسى والحزن تُجسّد لحالة اليأس العام والعارم، التي تبدو بصورة أكثر وضوحًا في صورة غلاف الرواية، التي تتوازى مع حمولات أيقونات ناجي العلي وطفله حنظلة؛ وهي صورة تشير لرجل (في الغالب المؤلف) يُعطي ظهره لنا وللعالم أجمع، ووجهه أمام الحائط رافعًا يديه، في دلالة على الاستسلام أو العجز أو الخنوع أو حتى اليأس المطلق، في تناقض حادٍّ ومريبٍ لحالة جَسَدِه الفَتِّي، الذي تبدو عليه القوّة والصّلابة وَرُوح الشّباب؛ وكأنّنا إزاء إنسانٍ (أو شعب) على الرغم ما يتمتع به من قوّة وصلابة وتاريخ إلّا أنّه مخصيّ؛ أي عاجز عن الفعل وعن استغلال قوته، والدفاع عن نفسه، ثمّة شيء يُكبِّله.

ولما لا؟ والإنسان العربي – على مدار تاريخه المليء بالندوب والجراح والهزائم والانتكاسات – صار رديفًا للإحباط والعجز، بعد أنْ تحوّل بفعل السياسة ومكر السّياسيين وما جلبوه على المنطقة العربية – منذ تاريخها – من نكبات، إلى مفعول فيه، وليس فاعلاً.

فقد صار الضحية على اختلاف جلاديه، سواء كان هذا الجلاد من بنى جلدته، أو غريب في ثوب مُستعمِر/محتل بغيض، تارة يفرض نفوذه بالقوة، وفي الوقت ذاته يُحدث تغريبة مفجعة للأجداد فيما عُرِفَ بسفر برلك، وهو ما يتكرّر مرة ثانية، بعد أحداث الربيع العربي، لكنها هذه المرة تغريبة للنجاة (إنْ تَمّتْ) من بطش الدكتاتور الوطني.

وتارة ثانية بوجه شيطان أشبه بشيطان فاوست، مع الفارق أن شيطان فاوست فاوضه على أن يمده بأربع وعشرين سنة وهو في شبابه، مقابل أن يُنفِّذ ما يطلبه منه، فمضى في طريق الشّر يقتل ويفسق ويقع في كل رذيلة، هنا المحتل ساوم بالديمقراطية والحرية، وهي فاكهة الجنة المحرّمة في أرض الله الواسعة التي ضيّقها عباده/الحكّام على شعوبهم وعلى أنفسهم. وما حصلوا على الفاكهة وما نعموا بظل دكتاتور تآلفوا مع نزواته ونزقه. فاستبدلوا الأكثر بطشًا وغلاً، بالأقل.

ميراث الاستعباد والتغريبة

يتكئ الخطاب السّردي في رواية (2003) على ميراث من القهر والذُّل والاستعباد مارسته الإمبريالية (أيًّا كانت هوياتها، وجغرافياتها) على الشُّعوب العربيّة، وهو ميراثٌ متصلٌ بالهيمنة العثمانيّة وقهرها للشعوب (وتحديدًا العربيّة) الخاضعة لنفوذها، منذ تغريبة سفر برلك (نفير 1914) التي قادتِ الأفراد إلى الاغتراب المكاني والنّفسي، وما أحدثه الأخير من تشوّه نفسي وفقدان للهوية وزعزعة لقيم الانتماء والمواطنة، مرورًا بالاستيطان اليهودي منذ أن كان فكرةً نَادى بها التاجر الدنماركي أوليغربولي (1695)، ثمّ أخذ شكل دعوة رسميّة مع حملة نابليون بونابرت على مصر وسوريا (1789)، مرورًا بمجزرة الفرهود في العراق (1941)، وأحداث حماة في سوريا (1982)، وتغريبة أهل الكويت بعد احتلال صدام لبلادهم (1991)، وقصف ملجأ العامرية (حرب الخليج الثانية 1991)، وصولاً إلى احتلال قوات التحالف للعراق (2003).

كما يسرد الرّاوي – عبر تمثُّله لتجارب مَن مرّوا في حياته – حكاياتٍ عن القهر، والخيانة، والتنكيل بالمعارضين، في فلسطين وسوريا والعراق وليبيا، وكذلك استقطاب المعارضين والمنشقين في الدول العربيّة؛ ليكونوا حلفاء يُشاركون الدكتاتور (أيًّا كان) في مخططاته، واصطياد خصومه اللّدودين، والأهم تنامي فكر أصحاب الأيديولوجيات الدينيّة، وتنامي مشروعهم التحريضي والتمكيني، في ظل حالات من الانقسام الداخلي، وغياب الانتماءات بعد الولاءات الجديدة لأصحاب المشاريع الدينيّة أو الاستعماريّة.

يُجسِّد الخطاب الروائي تمثيلاتٍ من صور الاغتراب التي عايشها وعانى منها أبطال الرواية، كاشفًا من خلالها ما تعرضت له المنطقة العربيّة على مرّ تاريخها – بغير إرادتها وبإرادتها – من محاولات استعباد وسخرة واستلاب لرجالها وخيراتها، ومنها ما كان اغترابًا مكانيًّا، أي بالانفصال عن المكان كما في حالة الجد الأكبر حكمت العُمر، والابن والحفيد، وبالمثل الشعب الكويتي إبّان الغزو، أو بالاغتراب عن النفس وهو أنكى من الاغتراب عن المكان، حيث الأفراد في الاغتراب عن المكان مارسوا حياتهم، فالجدّ تزوّج في ألمانيا، وصار مسؤولاً عن تجارة السلاح للمنطقة.

وبالمثل الحفيد غادر إلى بغداد ودرس وتعلّم وتخرّج ثمّ فتح عيادة أي مارس حياته، وبعد خروجه من المعتقل واغترابه في الإمارات تواصل مع حبيبته وكاد الاثنان يستأنفان حياتهما لولا القدر.

يتشاطر الجدّ (حكمت العمر)، والحفيد (الدكتور علي) هذه التغريبة والاغتراب النفسي في آنٍ؛ فالجَدُّ هو أحد ضحاياها، منذ أن ذهب مُجبرًا ليُقاتل مع الجيش العثماني في معاركه أثناء الحرب العالمية الأولى، وعندما يُصاب في المعارك، ينقُلُه الحليف إلى ألمانيا للعلاج، وهناك تُبتر ذراعه، ويواصل حياته في ألمانيا بالزواج والعمل، لا يقف أثر التغريبة على فقدان ذراع الجد، أو حتى هجرته إلى ألمانيا، وإنما يتواصل تأثيرها فيما خلّفه وراءه من زوجة تركها بلا عائل، فتضطر إثر غيابه لأنْ تُطلّق منه، وتتزوّج صديقه الضابط العثماني (رضا اللبناني).

يتجاوب الجَدُّ مع المتغيرات التي حدثت في المنطقة العربيّة مع مطلع القرن العشرين، ويلعب دورًا جديدًا يُفارق به دورَ تاجرِ المفروشات المستعملة، ومعالجة الناس بالطب الشعبي، إلى وسيط في تجارة السّلاح، وهو ما يضعه في دائرة علاقات جديدة، مع النظام الملكي في العراق، وكذلك مع حُكْم الإمام في اليمن، وغيرهما من دول المنطقة الوليدة حديثًا، ومع هذا الدور البارز، يلعب دورًا آخر يتمثّل في شراء أراضٍ في فلسطين وبيعها لليهود – بعد ذلك – برعاية ألمانيّة وإنكليزية؛ وهما الدولتان اللتان أرادتا التخلّص من اليهود وزرعهم في فلسطين، وينتهي مصيره بالموت في المعتقل وحيدًا، وهو نفس مصير الحفيد.

يسعى الخطاب الروائي وهو يوازي فعل الحفيد (الدكتور علي) مع فعل الجدّ (حكمت العمر)، بتكرار التغريبة والمآل، لأن يقول لنا إنه لا فرق بين مصائر الأجيال الجديدة ومصائر الأجداد، ما دامت شرائط العيش الكريم (أي الحرية والاستقلال) لم تتحقق بعد، فالحفيد بعد أحداث حلب 1982، يحثّه والده على الهروب منها إلى بغداد، وبالفعل يصلها ويعيش مع أسرة الشيخ أبي عامر، بعد رحلة محفوفة بالموت، تذكرنا برحلة رجال غسان كنفاني في روايته "رجال في الشمس" (1963).

ومثلما يتعرض رجال غسان للموت، يتعرّض كثير من رجال عبدالله مكسور للموت، وينجو الدكتور علي – مع القليل – عبر رحلةٍ غير آدميةٍ أثناء الهروب إلى العراق، فتتهيّأ له سُبل الحياة فيها، ثمّ يواصل دراسته إلى أن يتخرج في كلية طب الأسنان، ويُمارس عمله في عيادة في شارع السعدون، إلى أن يلتقي مرة ثانية بالموت، بعد دخول قوات التحالف إلى بغداد، وإن

كان في أحداث حلب، قد كُتبت لها النجاة، فإن هذه المرة لن يُفلِتَ من دائرة الموت. فيُزَجّ به في أحد المعتقلات بعد سقوط بغداد برفقة صديقه السفير أبوالكرم، بتهمة التّستُّر على الرئيس صدام حسين، وإعاقة تقدُّم قوات التحالف. يستعيد الرّاوي/البطل داخل المعتقل حكاية وطن فتته الصّراعات والانقسامات، وكأن ما حدث طيلة مئة عام هو المقدمة لهذه النهاية المأسوية التي حدثت في التاسع من نيسان عام 2003.

وفي المعتقل يلاقي صنوفًا من التعذيب (المادي والمعنوي) يصل إلى حدّ اغتصابه، كما يخضع لاستجوابات مهينة، إلى أن تثبت براءته، فيخرج من المعتقل، هاربًا إلى الإمارات، ليعمل في إحدى شركات توزيع الدواء، وهناك يلتقي من جديد بإبراهيم الذي صادفه من قبل في المعتقل مع أحمد أخي حبيبته السابقة، ولكن هذه المرة بدور واسم جديدين، فيصير إبراهيم (عبيد)، وهو الأمر الذي يزيد من قلق إبراهيم/عبيد، فيلجأ إلى اعتقاله وتعذيبه، إلى أن ينتهي به الحال إلى حقنه بحقنة سُمّ، يموت بعدها. وكأنه كتب على العربي لا أن يموت غريبًا في أراضي غير العرب (الجد) وفقط، وإنما يعيش ويموت - كذلك - غريبًا في أرض العرب (الحفيد)، وهو الأنكى والأكثر إيلامًا.

تُقدِّم الرواية تمثيلات لأثر التغريبة الجديدة أو سفر بزلك العصر الحديث (الحرب على إيران، ثمّ الحرب على الكويت، حرب الخليج الثالثة [غزو العراق]) التي لا يقلُّ تأثيرها فداحة عن تأثير تغريبة الماضي بفعل سفر برلك العثمانيّة، فكشف الخطاب السّردي عن حالات من التشوّه النّفسيّ والضياع التي خلقتها تغريبة العصر الحديث، عبر شخصية زياد الصديق الرابع للدكتور علي وهيثم وأبوالكرم، وقد تشوّهت ذاته، وماتت أحلامه من جرّاء ما كان شاهدًا عيانًا عليه. فزياد دَرَسَ الإخراج السينمائي في الجامعة، وحَلُم بإنتاج الأفلام، لكنه أُرسل بعد دورة عسكريّة إلى الحدود ليقوم بتصوير جبهات الحرب المشتبكة مع إيران، وهناك شاهد حكايات الكذب، وادّعاءات البطولة، وقد نتج عمّا شاهد أن دَمرت الحرب جُزءًا من داخله، وكأنهم لم يكتفوا بهذا، فأرادوا أن يجهزوا عليه، فأشركوه في تصوير حفلات الإعدام، وهو ما كان كفيلاً بتدمير ما تبقّى في نفسه، فأصابه مرض نفسي بعد أن شهد ووثّق إعدام أخيه الأصغر مع مسلمين، فصار "يشرب حتى السُّكر، ثم يشرب حتى يهذي، ثم ينام على الأرصفة، فانتقل من العقلانيّة إلى الجنون، وقد انتهى به الحال في ليلة ماطرة من ليالي بغداد "ميتًا بثياب متّسخة لم يُنظِّفها ماء السّماء في شارع أبو نوّاس الذي حَلُمَ به دائمًا" (الرواية: ص 19).

وبالمثل السَّفير أبوالكرم، بعد خروجه من المعتقل بعد عامين من التوقيف، طارده شبح أبوخالد (المدير المالي للسفارة، وقد مات أثناء الاعتقال) في الأحلام، وصار يتجنّب الحديث عن السُّجون التي مرّ بها: الكلية الحربيّة، أبوغريب، كروبّر، الناصرية، بحر النجف، بوكا، والأهم - كما ذكرت زوجته في حديث تليفوني مع الدكتور علي - أنه "صار زائغ العينين يروي قصصًا غير مترابطة ولا علاقة في ما بينها، صار يختلق أحداثًا عن حصار بيروت، معركة الكرامة...(كما راح) يحكي بحتمية عن تنفيذ خريطة الطريق الجديدة، ومشروع الشرق الأوسط الكبير، يبكي يضحك يهذي، لقد صار (باختصار) كما وصفته سهام زوجته، شخصًا غير متوازن" (الرواية: ص170).

كما يستعرض الخطاب الروائي - في أحد جوانبه المهمّة - فصلاً عن منهجية/آليات التعذيب التي مارسها الاحتلال الأميركي، على الأفراد وعلى المؤسسات (السّفارة الفلسطينيّة)، وهو ما يؤكد عدم احترامهم للمواثيق والاتفاقات الدولية، عبر أشكال من الإهانة اللفظيّة والقمع الجسديّ، وانتهاك الرجولة. كما يُقدّم الخطاب الرّوائي وهو يتمثّل لصور الانتهاكات والتعذيب التي حدثت أثناء المحاكمات أو في المعتقلات، مفهومًا للسجن على خلاف ما قصده ميشيل فوكو بأنه "مؤسسة عقابية تهدف إلى تهذيب سلوك الإنسان"، فأضحى مؤسسة عقابيّة تهدف إلى تدمير الإنسان وسحقه وتحويله إلى مسخ مشوّه، تنتزع من "الجسد المعذّب" آدميته، فلا مجال لما دعاه برزانة العقوبة، فعلى العكس تمامًا فالسّجن - في أوجز تعريف وأغربه - "هو طوابير ممتدة أمام صنبور المياه الوحيد" (الرواية: ص143).

ومن جانب ثانٍ تُجرد (أي صور الانتهاكات) الاحتلال من كل دعاوى الديمقراطيّة والعدالة التي رفعها كشعارات برّاقة أراد بها استقطاب الجماهير لتأييد الغزو، وبذلك عكست الوجه القبيح للسياسة الاستعماريّة بصفة عامّة، وكأنّ هذه الكتابة بمثابة فضح للإمبرياليّة، وردّ بالكتابة عن دعاوى جلب الحرية للمقهورين، وهي صورة تتماثل في الذاكّرة الحيّة مع جرائم الاحتلال في سجن أبو غريب وغوانتانامو، وما يحدث للفلسطينيين - بصفة يوميّة - من انتهاكات الكيان الصهيوني، وهو ما يشير إلى توحّد سياسة المغتصبين، فالجامع المشترك بينهم هو سحق الضحية واستلاب إنسانيته/كرامته وهويته.


أحمد قدور

البنيّة الدائريّة

نحن مع مرويّة بقدر ما تنجذب للحاضر ووقائعه فإنّها - في الوقت ذاته - تُعالِقُ الماضي وأحداثه، وتستحضر حكاياته ومآسيه وانكساراته؛ لذا يمكن وصفها بأنها قائمة على بنيّة دائريّة/تكراريّة سواء على مستوى البناء؛ حيث يبدو الماضي مرآة للحاضر والعكس، فأحداث الماضي مُتكرّرة وكأننا إزاء لعبة مرايا تتبادل فيها الشخصيات الأدوار والوظائف؛ فالحفيد مرآة للجد، وهكذا.

تبدأ الرواية بمشهد محاولة الجدّ حكمت الكتابة على الحائط بظفر إبهامه المكسور، وهو ينازعُ أنفاسه الأخيرة في معتقله بألمانيا، وتنتهي بنفس المشهد ولكن يحلّ الحفيد (الدكتور علي) محلّ الجدّ (حكمت)، وهو في معتقل تحت الأرض في دولة الإمارات، التي هرب إليها بعد خروجه من المعتقل الذي وضعته فيه قوّات التحالف في العراق.

أو على مستوى الأحداث؛ حيث تتكرّر الهزائم والمآسي، فالأحداث التي عاصرها الجدّ قبل مئة عام يُعاصر الحفيد (الدكتور علي العمر) مثيلها (تجربة الاغتراب، والاعتقال، والمحاكمة؛ يُتهم الجد بالتستر وإيواء مجموعة من ضباط الجيش النازي، في حين يُتهم الحفيد بإخفاء صدام، وإعاقة تقدم القوات) مع اختلاف السّياق التاريخي والسياسي؛ فالحاضر الذي يمثّله جيل الحفيد يُكرّر الماضي الذي عاصره جيل الجد بكل الأخطاء وذات النتائج، وهو الأمر الذي يدعو إلى التساؤل: مَن المسؤول عن تكرارية المصائر؟ هل الجينات التي تحمل لعنة الماضي؟ أم المكان نفسه الذي يمثّل لعنة على ساكنيه؟ أم الأطماع الإمبريالية التي تحفّز الطغاة قديمًا وحديثًا على تحقيق مكاسب ومغانم في أراضٍ لا يملكونها؟ أم الضعف الذي صرنا عليه، فتكالبت علينا الأمم؟ أم أبناء الوطن الذين فقدوا الهوية والانتماء وجروا وراء مصالح فردية زائفة؟

الفارق الوحيد بين المشهدين (الاستهلالي والختامي) هو تبدُّل القاهر، فلم يعد القهر حِكرًا على المعتدي أو المحتل، وإنما أناب عنه من أبناء الوطن مَن يؤدِّي عنه الدور، ففاقه في التنكيل والبطش، وهو ما يشير إلى دلالة خطيرة تتمثّل في نجاح الإمبرياليّة في خلق أعوانٍ لها من أولي الأمر، ينفذون سياساتهم باحترافية عالية.

قد تبدو هذه الأسباب مجتمعة هي المسؤولة عن هذه التكراريّة، ولكن هل يمكن لنا أن نتلافى وقع/حدوث مثل هذه الأخطاء مُستقبليًّا إذا كنا فشلنا في تداركها

في الوقت الراهن؟ هذا سؤال مفتوح على احتمالات عديدة، وقد تكون الإجابة مُفجعة !

مرثية الأوطان

تبدو الرواية في أحد صورها تجسيدًا لمرثية لواقع عربي مؤسف تبدّل من حال إلى حال أسوأ، في صورة بغداد التي – قبل الغزو – تحولت "إلى عمارات إسمنتيّة كالحة، غلب اللون الرمادي والبني على الأبنية وغابت الألوان عن بغداد، صارت وكأنها هاربة من زمن مضى إلى زمن وقعت فيه بالخطأ"، ومع بدء الغزو "صارت مدينة يسكنها الموت من الأرض والسماء، يهاجمها ويخترق أبوابها بلا استئذان" (الرواية: ص 40).

وبالمثل يظهر في نقمته على استشراء الرأسماليّة التي قتلت كلّ حياة وروح داخل المدن الاستهلاكيّة، وهو ما تجلّى في حالة الاستياء والتبرّم من الأبنيّة العالية في الإمارات، وندرة التاريخ فيها مقابل كثرته في بغداد.

كما يتجاوز هذا وذاك إلى التأسّي على المآل العربي المفتّت والمنقسم على نفسه بعدما كانت الوحدة والإخاء هي شعاره، وروح التّسامح بعيدًا عن التعصُّب هي مثار فخر وهوية أفراده، فزياد مولود لأب شيعي وأمّ سُنيّة، وحزقيل ابن شمعون اليهودي تربّى في بيت عائلة أبي الكرم، على أنه واحد من عائلته، بعدما قُتلت عائلته جميعًا في أحداث الفرهود ببغداد يوم الثاني من حزيران عام 1941. والراوي الدكتور عليّ العُمر عندما هرب من سوريا، وجد في بيت الشيخ أبي عامر ملاذًا له، فعاش مع أسرته.

هكذا كانت العروبة رديفًا للإخاء والتسامح والمحبة، لكن ما إن حدث الاحتلال وسقط النظام، حتى تفرقت القلوب المؤتلفة وهاجم – البعض – الفلسطينيين باعتبارهم كانوا ينعمون بمزايا النظام السّابق. في تبدُّل لأحوال الإخوة إلى الفرقة والانقسام.

الغريب أن الخطاب الروائي لم ينشغل بتكريس أزمة (ولو ضيقة) متعلِّقة بمفاهيم لم يَعُدْ لها فاعلية، في ظل انقسامات ومعادلات لم يَعُد لأصحاب الأوطان أيُّ دخل بها؛ كالهوية والانتماء والمواطنة والعقيدة الدينيّة، وغيرها، وإنما كشف عبر تمثيلات/نماذج حيّة عن تعدديّة ثقافيّة وسمت المكان (كبلد منفتح استوعب كافة الثقافات على أرضه ومنح مواطنيها جنسيته)، ومرونة هوياتيّة (الجد حكمت/والحفيد الدكتور علي)، ورحابة دينيّة (كما في والد عبدالرحمن الذي حمى حزقيل، ووالد زياد).

ومن ثمّ تبنّى الخطاب الروائي رؤية أن حالة التشرذم وفقدان الهوية الجمعيّة/العروبة داخل المواطن العربي، تعود إلى عوامل كثيرة، منها الاستعمار الذي أذكى روح التفرقة والانقسام، وأيضًا إلى هيمنة التيارات المتشدِّدة، ومحاولاتها اللعب على وتر الدين والطائفيّة، في حين أن السّماحة والمرونة والتعدديّة – التي هي الأصل – مكتسبة من مرجعيات ثقافية تعود إلى البيئة الاجتماعيّة والثقافيّة، التي تؤمن بالآخر ولا تسعى إلى إقصائه، أو حتى صبغه بأيديولوجيتها، وإن كانت تستوعبه وتحتضنه. وهو ما نراه بوضوح في الحوار الذي دار بين إبراهيم والدكتور علي في المعتقل، كنموذج دال على حالة المرونة الهوياتيّة، وعدم التعصّب لطائفية أو حزبية، رافضًا – بتعبير جايتري سبيفاك – "أن يكون المرء نوعًا مُحدّدًا من الذات".

• فإبراهيم يسأل:
• د.علي أنت سوري أم عراقي؟
• يصيح أنا عربي يا إبراهيم، عربي ولدت في سوريا…
• كلنا مسلمون يا أخي
• لا هذا كلام خاطئ، كلنا عرب، مسيحيون، مسلمون ويهود، سيتحول العرب إلى مسلمين فقط حين يكونون مسلمين، القوّة في التنوع يا إبراهيم، أنا عربي قبل أي انتماء آخر…" (الرواية: ص 95)

هكذا سعى الخطاب الروائي إلى تبّني مفهوم هوياتيّ منفتحٍ غير متقيّد بحواجز الجغرافيا وقيود الدين، والأفكار الأيديولوجيّة المسيّجة، كما تراءى في شخصية الدكتور علي، فإجاباته عن الأسئلة الهوياتيّة التي كان المحقق الأميركي يسأله تنمّ عن هذا الوعي العميق بفكرة المواطنة وقيم الانتماء، وأن المواطنة لا تقف عند حدود شكليّة متعلّقة بحواجز الجغرافيا أو حتى خانة العقيدة الدينيّة، وإنما هي رحبة تتسع لأبعد من هذا وتكسر كافة الحواجز والقيود المصطنعة.

وهذا الموقف يكشف عن طبيعة فنان متسامٍ ومتسامح ومنفتح ومرن غير مُتشدّد، في إشارة ذات مغزى لأهمية الفن في إعلاء روح التسامح، والسّمو فوق الحواجز والقيود، خاصّة إذا عرفنا أن الدكتور علي كان يمارس الرسم.

• تأمّل أسئلة التحقيق التي وجهت لعلي، وإجاباته عنها، لتتأكد من أن هوية الدكتور علي غير مؤطرة ببلد أو منغلقة على نفسها، بل هي رحبة ومنفتحة لأبعد حدٍّ:
• من أنت؟
• علي محمد ناظم حكمت العمر
• جنسيتك؟
• عراقي.
• أين ولدت؟
• سوريا
• متى وأين؟
• حماة 1965.
• ماذا تفعل في العراق؟
• أقيم هنا منذ عام 1982، وأحمل الجنسيّة العراقيّة.
• منذ متى لم تزر سوريا؟
• منذ خرجت منها أوّل مرّة. (الرواية: ص ص :63،62).

الأسئلة تقدِّم هوية شخصيّة متوزّعة على جغرافيات مُتعدِّدة، هُويّة قوميّة لا منحصرة تحت دولة واحدة، فهو ينتمي إلى جد قادم من فرنسا، كان غير مسلم فدخل الإسلام، ولد في سوريا إلّا أنّه تربّي وتعلّم في العراق، فالإجابات تفكّك مفهوم الوطنيّة والانتماء ومكوناته المختلفة: هل هو بالانتماء لبلد مُحدّد أم للطائفة والجنس أم للتوجهات الفكريّة.

بالطبع يتبّنى البطل رؤية مُؤلِّف النّص ومفهومه للهوية والانتماء والوطن، ورفضه لفكرة التحيّز لطائفة بعينها، والتجزئة إلى دويلات، ورغبته في التمثّل للمقولات الكبرى عن القومية والعروبة والوحدة، وهي ذات الأفكار التي يؤمن بها المؤلف عبدالله مكسور، فهو يرفض فكرة التحيّز والطائفية وغيرها من أشياء تُضْعف الأمة وتفتت عزمها. ففي سؤال له عن لماذا يكتب عن الشأن العراقي وهو سوري، يقول: "هذه انتماءات ضيقة، أنا عربي قبل أن أكون أي شيء، أما الهوية التي أحملها فهي جواز سفر، ومع الأسف ليس معي بسبب الوضع السوري، أما الشأن العراقي، فهو شبيه للشأن السوري" (حوار تليفزيوني، برنامج صباح النور، 12 نيسان 2021)

ينهض الخطاب السّردي على تقنيّة الاسترجاع، فالأحداث دائما تعود إلى نقطة أبعد من زمن الحكي ومكانه، فاستهلال الرواية يعود إلى الجد حكمت وميلاده، فالراوي الأنا العائد على البطل علي العُمر، يسرد وقائع ما جرى في أيام سقوط بغداد، وفي ذات الوقت يُبطن سرده باسترجاعات تعود إلى طفولته في حماة، ومجزرة حماة، وقصة هروبه إلى العراق، وبالمثل يسترجع ذكرياته مع صديقه زياد، وعندما يصل صدام إلى عيادته تعود ذكرياته إلى أوّل لقاء به، أثناء تكريم الرئيس له في حفل الخريجين في الجامعة .

وفي جزء منه ينهض على الرسائل بدءًا من الرّسالة التي تؤرخ للجد حكمت ورحلته إلى ألمانيا، وهي موجودة في استهلال النص، ثمّ تأخذ الرسائل حيزًا مهمًّا أثناء التحقيق مع الدكتور علي من قبل القوات الأميركيّة، فنرى رسائل عديدة متبادلة بين الجدّ وشخصيات رسميّة/حكومية، وهناك رسائل السّفير أبوالكرم للدكتور علي بعد خروجه من المعتقل، وأيضًا رسائله التي أشبه بوصايا.

علاوة على الوثيقة التي منح من خلالها الرئيس صدام الدكتور علي وسام الرافدين، وما عثر عليه وسام من أوراق خاصّة بالجدّ في الأرشيف العراقي وفي ألمانيا، جميع هذا يدفع بالنص إلى الطابع المرجعي، إلى جانب عناصر عديدة تشد النص إلى الواقعي/المرجعي، بدءًا من توثيق أيام الغزو، وصولاً إلى يوم سقوط بغداد، ثم الوقائع التاريخيّة والأسماء الحقيقية التي ترتبط بفترة زمنية بعينها، والخرائط التي توضح سير المعارك.

يقطع السّرد الذاتي الذي يهيمن على الخطاب، على اختلاف الأصوات العائد عليها الضمير الأنا: الدكتور علي/صدام/إبراهيم/أحمد/السفير أبوالكرم، خطاب سردي قائم على الحوار المباشر، بين أطراف متعدّدة، وهو خطاب يأتي على هيئة بنية التحقيق/الاستجواب البوليسي، وهو ما نراه في التحقيقات التي يُجريها الأميركان مع الحفيد بعد إلقاء القبض عليه (راجع صفحات: ص: 62- 66، ثم ص 73 -78، ثم ص: 85- 89، ثم ص: 96 -99)، على نحو ما جرى مع الجدّ من قبل الأميركان أيضًا (راجع صفحات: 155- 161).

وأحيانًا تكون هذه البنية متاخمة مع السّرد الذّاتي، فمشهد قدوم صدام إلى العيادة، لا يُرْوَى وصفيًّا فقط، وإنما يتخلّله حوار أشبه بتحقيق، وهذه التقنيّة تكشف عن تغلغل الاستبداد في السُّلْطة، فكل سُلطة تأخذ حصانتها من الارتياب في الآخر، ومن ثمّ تلجأ إلى التحرّي والتحقيق، فصدام ما إن يرى صورة ثلاثتهم المعلّقة على الجدار، يستفسر عنهم، وعندما يأتي رسول أبوالكرم موجهًا الدعوة لعلي بالحضور لمقر السّفارة من أجل الحماية، يسترسل الرئيس في أسئلة حول ماهية الرسول: من هو ؟ وما وظيفته؟ وما جنسيته؟ إلخ من أسئلة تُخضع الطرف الآخر للاستجواب وكأنه متهم.

يميل السّرد في جزء منه إلى التسجيل/التوثيق خاصة في مشاهد احتلال بغداد، فالراوي الأنا يتعامل مع الأحداث بعين كاميرا ترصد بدقة، أجواء المعركة، جوّا وأرضًا، وكأنه استعار صفة المراسل الحربي/العسكري، الذي يُقدِّم تقريره إلى جهاته الرسميّة.

التوثيق هنا يأتي من منظور شخص

محايد، وإن كان ينتمي إلى المكان بحكم الجنسيّة والدراسة والإقامة، ومن ثمّ فهو يُقدِّم رؤية أقرب إلى الحقيقة، فلا هو ضدّ كي يُزيِّف الحقائق، أو هو مع كي يغض الطرف عن أحداث ووقائع فيها إحراج لنظامه الذي ينتمي إليه، وإنما هو يقدّم رؤيته الشخصية، كما هي دون أيّ تعليق من جانبه، بل أحيانًا يجعل من عدسة كاميرا السّارد وهي ترصد، مشطورة بين تتبُّع ما يحدث في ساحة الفردوس وأثر هذا على الرئيس الذي يُشاهد من النافذة وقائع سقوط تمثاله، وبالأحرى سقوط حكمه ونفوذه، هكذا: "شدّ أسنانه على السيجار قبل أن ينظر إلى ساحة الفردوس حيث ظهرت دبابات ومدرعات أميركية، كخيال من بعيد، أرخى المرافق ستارة الشرفة الصغيرة ووقف الرئيس خلفها تمامًا ينظر إلى اعتلاء جندي من المارينز سُلّم الرّافعة ليضع على رأس التمثال علمًا أميركيًّا قبل أن يربطه بحبل متين، بعد أن اجتمع مجموعة من العراقيين حاملين فؤوسًا صغيرة محاولين كسر قاعدة التمثال" (الرواية: ص27).

على الرغم من أن الراوي ينقل المشهد وتأثيره على الرئيس بحيادية تامة، فلغته الوصفيّة بعيدة عن التلميح أو السُّخريّة أو التشفي أو حتى الإيماء بأيّ شيء سَلْبي يُكنّه الرّاوي للمروي عنه، لكن حضور المشهد نفسه، وتسجيل الراوي/الأنا له، الذي يتوحّد مع المؤلف الضمني بهذه الآلية المجردة من المشاعر، يشي بدلالات خطيرة، أهمها أنه مشهد أشبه بانتقام معنوي من استبدادية وجبروت الرئيس، أو الانتصاف من كل الذين كانوا ضحايا له ولنظامه، بأن يجعله يشاهد بعينيه سقوط تمثاله، وما يحيل إليه رمز التمثال من إحالات تعود إلى: النظام/السلطة/القوة/والاستبداد.. إلخ، ويستشعر - بذلك - مهانة هذا الإسقاط بهذه الصورة المزرية.

وبصفة أعم إنه مشهد انتقام من كل ذي سلطة غاشمة انتهى به الحال إلى ذات المصير، وهو ما تكرّر بعد أحداث الربيع العربي (هروب بن علي، تنحي مبارك ورسائل الاعتذار، مطاردة القذافي وعلي عبدالله صالح، ثم مقتلهما في مخابئهما).

كعادة الدكتاتورين في تفويت فرصة التشفي من قسوة المشهد وتأثيره على النفس، يمنح السارد لشخصية الرئيس سلطة جديدة، بإعطائه سلطة الرؤي بالأنا، ويستغلها بأن يقوم بأفعال تعكس سلطويته وجبروته، فيقوم بأفعال يسعى من خلالها لأن يجرد الراوي (والمتعاطفين مع سرده) من الشعور بهزيمته وانتصاف العدالة والظفر أو الانتقام.

فها هو الدكتاتور - عكس ما تراءى للجميع وصوّرت وكالات الأنباء - لم يَفْقِد صولجانه البتة، فما زال يتمسك بجبروته (التاريخ والأوامر)، فيسرد - بصوته/الأنا - تاريخًا بطوليًّا له مع سقوط تاريخه الفعلي، فيحكي في نبرة استعلاء وفخر عن دوره في الانتصاف لرئيس الحكومة السابق عبدالمحسن السعدون هكذا "أنا الذي كنت وراء الحفاظ على التمثال البرونزي الذي أنجزه بياترو كانونيكا عام 1933" ومرة ثانية يشير إلى تحقيقه العدالة الاجتماعية والمساواة بين الطبقات، فيخاطب الدكتور قائلا "..انظر يا دكتور إلى هذه المنطقة، هذه كانت للخواجات لكنها منذ سنوات تحوّلت إلى منطقة شعبيّة، من الذي جعل الناس سواسية في العراق" (الرواية: 28).

ولكي تبلغ الأنا ذروة اعتدادها وشموخها ورفضها الاستسلام يمنح الدكتور على العمر وسام الرافدين من الدرجة الأولى، بتاريخ الـ9 من نيسان 2003، ختم توقيعه جاء بتاريخ السقوط، وكأنه ينكر الاعتراف بما يراه أمامه، كمحاولة - أخيرة ويائسة - لإكساب نفسه شرعية، ينفي من خلالها مزاعم سقوطه.

ومن الصّور التي أراد أن يرسّخ بها المستبد لهيمنته والتفاخر بتاريخه السُّلطوي، فيسرد الرّاوي عن كتابته للكتب السَّماوية بدمه، ولم يكن فعله هذا تقرُّبًا إلى الله، وإنما لإرضاء الأنا الداخليّة التي جعلته يُقْدِم على ما أقدم عليه، وصولاً إلى الجلوس في غرفة عيادة طبيب يُشاهد انهيار بلده ودمار شعبه، فالهدف الحقيقي "كي يقال إنه أوّل رجل في التاريخ يخط من دمه الكتب السماوية الثلاثة" (الرواية: ص 31)، فهو لا يريد أن يظهر بمظهر الإنسان العادي الذي يحمل أمراضًا وراثيّة أو التهابات في الأعضاء الحيويّة من جسده. وأيضًا في صورة الانتساب إلى الديانات الثلاث، حيث تداول الناس ثلاث مخطوطات تشير إلى انتهاء نسبه بالنبي محمد تارة وبالرسول عيسى تارة ثانيّة وبالنبي موسى تارة ثالثة.

تشكّل الخطاب الروائي من لغة سردية اعتمدت - في المقام الأول - على اللغة الفصحى بما في ذلك لغة الحوارات والمراسلات والتحقيقات، وهي لغة غير متعالية، وإن كانت تعتمد بشكل أساسي على الاستعارات والتشبيهات والمجازات في غير غلو أو إسراف، وإنْ مالت في بعض جوانبها إلى التجريد والتعريّة من أيّ بلاغة أو مجازات، خاصة في الأجزاء الخاصة بوصف ما تعرض له السّارد من امتهان وتعذيب داخل المعتقل، وبالمثل لغة التحقيقات/الاستجوابات؛ فاللغة المستخدمة تتجرد من كل زخرف لأن الموصوف تأثيره أقوى من أيّ استعارات ومجازات.




أحمد قدور

كما استطاعت اللغة أنْ تنقل لنا إحساس المستَبِدّ وهو في حالة السقوط، فجاءت متناقضة لحاله، متعالية وتستعير ألفاظ الشموخ، فالأنا هي المهيمنة، وأفعال الأوامر وصيغة الأسئلة الفوقيّة التي تضع الطرف المسؤول تحت سلطة الاعتراف أو الاستجواب هي السائدة على لغة الخطاب، بالإضافة إلى تردد الأفعال الدالة على القوة والتحكُّم والسُّلطة، والتي تمنح صاحبها نفوذًا، وكأنه بالاستعانة بهذه اللغة يستعيد سلطاته المفقودة.

كما يمرّر الرّاوي خطابًا لغويًّا يوحي بالسخرية من تناقضات شعارات الدكتاتور وأفعاله على نحو ما نراه يتردد من شعارات على الجدران، وهي بقدر ما توحي بإشعال حماس المواطنين، فإنها تفضح واقع الديكتاتور على نحو "لا تشعل حربا أنت تعلم أنك ستخسرها: مَن لا ينزف عرقًا في التدريب لا ينزف دماء فداء للوطن" وغيرها من شعارات مكتوبة ومحفورة على جدران الشوارع وإن كان في حقيقة الأمر الواقع يقول غير ذلك.

يتناص الخطاب السّردي - في بعض أجزائه - لغويًّا مع مطلع قصيدة الأرض اليباب لإليوت "نيسان ما أقسى الشهور" ليلعب على هذه المفردة، التي استعارها أيضًا جورج أورويل كمفتتح لرواية 1984 هكذا "كان يومًا باردًا من شهر نيسان" (1984، ترجمة الحارث النبهان، ص 5). هنا يستحضر الخطاب السّردي لكل الحوادث التي وقعت في شهر نيسان، كيوم مولد الرئيس الذي تصادف مع تاريخ الإعدام، وبناء عليه تمّ العفو على مراد العبود (أحد معارضي الرئيس)، وهو الشهر الذي تلا شهر الجراد، ونيسان سقوط بغداد ونيسان مذبحة دير ياسين، مجزرة قانا في لبنان، واغتيال كمال عدوان وكمال ناصر، ويوسف النجار في بيروت، وميلاد البعث وسقوطه، اتفاقية رودس بين إسرائيل والدول العربية، حادثة بوسطة عين الرمان التي شكّلت الشرارة الأولى للحرب الأهليّة في لبنان، مجزرة بحر البقر بمحافظة الشرقيّة في مصر (الرواية: ص 43).

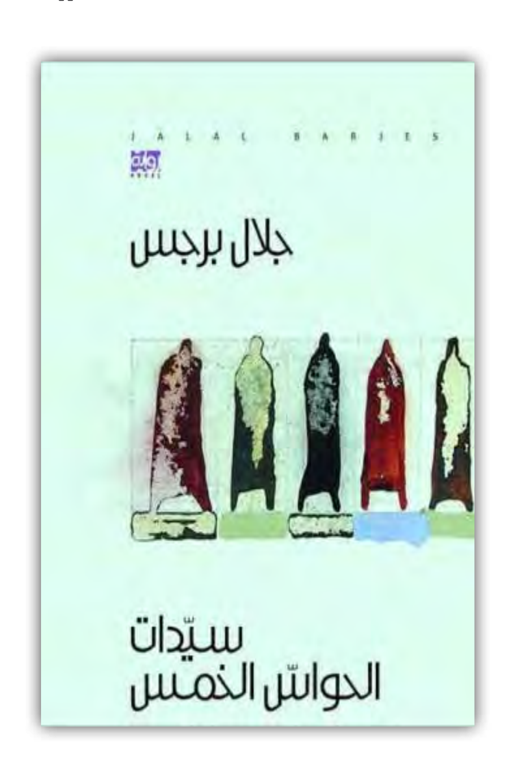
في الأخير نحن بإزاء رواية تدين الحاضر والماضي معًا، تُعرّي خيباتنا وانكساراتنا، وتشير إلى موطن الداء دون مواربة، أو حتى تكتفي بالتلميح والإشارة، فلا تقف عند شخصيات بعينها، وإنما عينها على سبب الأزمة الحقيقي، وآفة ونكبة الأمة، متوسّدة بنية روائيّة دائريّة، راوحت بين الماضي والحاضر، عبر لغة سهلة فصيحة، وسيطة، بعيدة عن التكلُّف والتقعُّر.

ناقد من مصر مقيم في تركيا

ملامح من المفارقة الحسّيّة في السرد الروائي

روايات جلال برجس

ميّادة أنور الصعيدي



النصُّ الروائيّ بأدواتِهِ وتحوّلاتِهِ الفنّيّةِ الّتي تساوقت والتّحوّلَ العصريّ في الزمان والمكان والثقافة، هو مغامرةٌ فكريّة وتلاعبٌ لغويٌّ، جسّد نظامًا جَماليًا مُتميّزًا بالتنوّع، عن طريق توظيف تقنيّات تكشف عن كوامن الذاتِ المُنْتِجةِ والمنتجَة الوجدانيّة، وتفرز عوالمها الذهنيّة الفاعلة والمتفاعلة مع الواقع والحلم، وهذا الكشف قد أبرز التناقض بين العقل والعاطفة، وبين الواقع والحلم، وبين الماضي والحاضر، بحيث خلق ملحمةً تصويريّةً عامّة قوامها التّراسل الحسّيّ في السرد المعاصر.

ينسجمُ التَّراسل الحسِّيّ وهو التّبادل في إيماءات الحواس المتباينة مع حالة الاضطرابِ والتّيهِ الذي يُحدثه أسلوب المفارقة؛ لذا فإنّ المفارقة الحسِّيَّة تدفع المتلقّي لاستقبال مزيدٍ من الصّدمات الذّهنيَّة المتعة، ذلك لأنّ الألوان والأصوات والعطور كلّها تنبعثُ من مجال وجدانيّ واحد، وما إن يتمّ إرسالُ صفات حاسةٍ إلى أخرى، يزيد فاعليّة الأثر النّفسيّ لبطل الرواية أوّلاً وللمتلقي ثانيًا، فقد تعطي المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة، وهي إحدى أهم الوسائل التي يلجأ إليها الرمزيون سعياً لتوفير الصفات الإيحائية لصورهم (يُنظر: هلال، محمّد غُنيمي: النقد الأدبي الحديث، 418 دار الثقافة، ودار العودة_ بيروت، 1973م، ص419)، إنّ هذا النمط التصويري المزدوج قادرٌ على بعث الحياة في الجوامد، وكسر رتابة السرد الفنّي ونمطيّته، وفي الوقت نفسه يهزُّ كيان المتلقّي، فيوقعه بين بنيةٍ واضحةٍ وعمق سحيق، ممّا يشيرُ إلى توسّع رَقعة العلاقاتِ بين البُنى السرديّة، وخفاء الدّلالات في فضاء الأحداث المراوِغة وتقنُّعها، فتتكاثر تأويلات المتلقّين غير المتوقعة.

ومن هنا فقد قام برجس بتركيب صورٍ خياليَّة مبدعةٍ من مفرداتٍ حسِّيَّةٍ مخزّنةٍ في وجدانه أو في الطّبيعةِ، والأمثلة كثيرة على ذلك من رواياته، وكلّها تزيد من جماليَّة النّص ودلالته، وتوضِّح المعنى وتؤكّده، يقول "جوعٌ يقطع نياط قلبي ويثير بي وحشةً داخلية" (برجس، جلال: رواية "مقصلة الحالم"، دار مداد للنشر والتّوزيع_ الإمارات العربيّة المتّحدة، ط3، "طبعة منقّحة"، 2017م، ص163). هذه الاستعارة المكنيّة والتي غرضها تجسيم الجوع، توحي بقوّة تأثير عواء الذئب على البطل الموجوع، بحيث أصبح جوعًا وله القدرة على القطع والتأثير. كما وضمّت علاقات متشابكة بين عناصر الحسّ في التّفاعل المزجيّ بين المدرك السّمعيّ "جوع"، والمدرك اللمسي "يقطع".



يقول "كان جوعك أيها الموجوع كغيمة طردتها الأشجار... ككاهن مزمّل بالبياض وبحزن النايات حينما تصير الحقيقة سمّاً يسري في الوريد. كان ذلك الجوع يمشي على غشاء القلب بخطوات متتالية بينما تسحّ في مكان قصيّ من القلب دمعات مالحة... كنت أصخي السمع لأنين الرياح التي جاءت سادية" (برجس، جلال: رواية "مقصلة الحالم"، ص166). هنا رسم الروائي صورةً تمثيليّة متشكّلة من مدركات معنويّة وأخرى حسيّة، فقد أكّد على: الوجع، والحزن، والأنين، بإدراكها وتشاكلها حسيًّا، فالجوع والنايات والأنين مدركات سمعيّة، والغيمة والبياض والدمعات مدركات بصريّة، ولفظ مالحة من ملحقات حاسّة التذوّق، ومثل هذه الصّور المتشكّلة من تبادلٍ للمدركاتِ قادرةٌ على نقلِ المتلقّي من عالمِ المحسوساتِ إلى فضاءِ الخيال؛ فتؤثّر فيه، شاعرًا بلذةٍ جماليَّةٍ غير مألوفةٍ؛ لذا "لا بدّ لنا، إذا شئنا أن نفهم قيمة العمل، من أن نرى كيف يعمل الفنان، طوال ممارسته لنشاطه، على تطوير الصورة الخيالية التي توحي بها المادة الحسية، وتنويعها" (ستولنيتز ، جيروم: النّقد الفنّي، ترجمة: فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، 1974، ص341)، ومن هنا يُمكن التّمعُن في قول بطل رواية "سيّدات الحواس الخمس": "درّبوا أنفسكم على الإنصات للسّكون. إنّه سيّد الأحزان، وأمير التأمُّل، وملك باحث عن الإجابة. فليس كلّ صمت هدوء، وليس كلّ هدوء صمتًا، فالشمعة تقاوم الظلمة دونما أيّ ضجيج، حتّى وهي تلفظ أنفاسها الأخيرة"، (برجس، جلال: رواية "سيّدات الحواس الخمس"، ص27)، هذه الصور المتلاحقة ذات البنية المفارقيّة المحمّلة بالتضاد والمقابلة، متبوعة بتراسل حسّي بين الشمعة والظلمة وهما مدركان

بصريّان، ولفظ "تقاوم" وهي تابعة لحاسة السمع والبصر واللمس، ففي المقاومة صدى الأفعال، وقد ينجم عنها تخريب المحتويات، وغالبًا ما تكون المقاومة باليد، و كلمة "تلفظ" تابعة لحاسة السمع، و"الأنفاس" تابعة لحاسة الشم.

ويبدو أنّ هذا التبادل بين وظائف الحواس قد خلق تفاعلًا في النص النثري، وجعله نصًّا ثريًّا بتنوّعه التصويري المحفّز لمخيّلة القرّاء، بحيث يمكنهم أن يطلقوا عليه نصّ "اللوحة"؛ إذ لا يمكن أن يعتلي صهوتها سوى قارئ متمرِّسٍ بتذوّق فن التصوير. يقول "الخيانة لا تبرّر... وفي عينيه تتعالى ألسنة شهوة الانتقام" (برجس، جلال: رواية" سيّدات الحواس الخمس"، ص 169).

ومثل هذا التّراسل بين الحواس يدفع المتلقّي لاستقبال مزيدٍ من الصّدمات الذّهنيَّة المتعة، فكيف يمكن أن تتعالى الألسنة في عينيه؟ وهل لشهوة الانتقام ألسنة؟ ذلك لأنّ الروائي برجس هو شاعر في الأصل، يوظّف إحساسه؛ لينقل تجربته، فإحساسه "بالكون وروحه يغاير إحساس الشّخص العادي هذا من جهة، ولأن الألفاظ ومدلولاتها الحقيقية قاصرة عن التّعبير عمّا يشاهده في حياته النّفسية الدّاخلية من مشاعر، من جهة ثانية" (ضيف، شوقي: في النقد الأدبي، دار المعارف بمصر، د.ت، ط3، ص150).

ويمكن للقارئ أن يتبيّن هذا القول حين يمعن في قول برجس "أغمض عينيه والعطر يلحّ على ذاكرته... أعرف ذلك العطر، له لغةٌ عتيقةٌ في أغوار نفسي... كأنّه مقطوعةٌ موسيقيّة تستولي على رقعة القلب فتحتلُّها..." (برجس، جلال: رواية "سيّدات الحواس الخمس"، ص35).

الإلحاح يكون بالنطق، فكيف يلحّ العطر على الذاكرة؟ وهل يمكن أن تؤثّر حاسة الشمّ "العطر" على حاسّة السمع "اللغة"؟ وهل يمكن أن نصف العطر بمقطوعةٍ موسيقيّة تستولي وتحتل؟ بالفعل، يمكن للشاعر أن يجعل ألفاظه متناغمةً مع تراكيبه لتخلق عالما من الجَمالِ التصويريّ، مِن خلال سِياقٍ حِسّيٍّ مُقترنٍ بالحياةِ بكلّ موجوداتِها. فالعطر، والموسيقى، وأغوار النفس، وحضور القلب، كلّ ذلك من مقوّمات العمل الشعريّ الرومانسي الذي تتفاعل فيه الروح الحالمة بالحواس.

"وقد تشعُ التّراكيب اللّغويّة بالصّور الحسيّة المتشاكلة مخلِّفةً دلالاتٍ متعدّدة، وظلالاً كثيفة متموّجة، تلغي أُحاديَّة التَّأويل القرائيّ، ونفعيَّة التّلقي والأثر، وتفتح مساحاتٍ واسعةً من الانفعالاتِ والتّفسيراتِ (ينظر: العف، عبدالخالق، دراسات في الشعر الفلسطيني المقاوم، رابطة الكتَّاب والأدباء الفلسطينيين، 2010م، ص ص 199،198.).

وهذه كلّها سماتٌ للمشهد الروائي عند برجس، فقد تجاوز فضاء المعنى؛ كي يبعث في ذهن القارئ تأويلات عدّة حين التَّأمّل بالصّور المتراسلة، ومن هنا فقد أجاد الروائي في إجراء التّبادل بين مُعطياتِ الحَواسِّ في قوله "من هذه التي تقف على تخوم حيرتي كنوتة عالقة في بال عازف مهزوم بسطوة اللحن حينما يسير الحجر على خفة الماء، ويبقر بأنينه ليلًا ميسرًا دربًا لتأويلٍ جديدٍ لما كان قبل المكيدة؟" (برجس، جلال: رواية دفاتر الورّاق، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر_ بيروت، ط1، 2020م، ص123.). والبَقْر هو الشقّ (مدرك لمسي)، والأنين (مدرك سمعي)، والليل (مدرك بصري)، وهنا فقد خلق الروائي حركةً نفسيّةً مونولوجيّة، تعكسُ إحساسًا دلاليًّا عميقًا مُثيرًا للدهشةِ، بتوظيفِ الصّورة المجسّمة للأشياء؛ ممّا يساهم في شحن النّص بتشكّلات حسيَّة تنبض بالحركة، ومن هنا كان لا بدّ أن تكون علاقة بين التّراسل الحسّيّ وحركيَّة الصّورة، ذلك لأنَّ التّصويرَ "لون وشكل، ومعنى وحركة، وقد تكون الحركة أصعب ما فيه لأن تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر، ولا يتوقف على ما يراه بعينه ويدركه بظاهر حسّه" (العقاد، عباس محمود: ابن الرومي حياته من شعره ، دار الكتاب العربي - بيروت، 1967م ، ط6، ص309). ومن ذلك قول الروائي وهو يعلن قرب نهاية بطل رواية "أفاعي النار" بقوله "اختفت الشمس وراء الجبال، كضحكة تتوارى من فم طفل يتماثل للنوم، فسرَت العتمة في بدن الأشياء، وسكنتْ أصوات النهار، لتجيء أجنحة الليل، تنقل صوت كلب حزين يعوي في أطراف القرية، وصوت امرأة شاكٍ، تنادي أبناءها، وتهددهم بالغول" (برجس، جلال: أفاعي النار "حكاية علي بن محمود القصّاد"، كتارا للتوزيع والنشر_ قطر، 2016م، ص139).

ويبدو واضحًا تشاكل الحواس وتبادل أدوارها في "سكنت أصوات النهار"، "أجنحة الليل تنقل صوتا". ومن هنا فقد ربط الروائي الصّورة اللونيّة بالحركة الواقعيّة "أجنحة، تنقل"؛ لتشكّل سيمفونيّةً صاعدةً هابطةً، تثير الفاعليَّة التّواصليَّة بين النص الروائي ومتلقيه، فيبهرهم بفسيفساء صوره ونقوشِها، مستدعيًا ذكراهم بكلّ سلاسةٍ ومرونةٍ، والمحرّك الأساسيّ في كلّ هذا عاطفةٌ تتفاعل من خلالها الحواس الخمس لتؤدي دور الاستذكار، وهذا "التكامل بين هذه الحواس مُطَعَّمَةً بالعاطفةِ... يجعلُها... شاملةً قادرةً على بعثِ الحياةِ في الماضِي، والتّصرّف فيه بما يقتضيه الزّمن الحاضر وأحداثه الباعثة على استرجاع الذكريات" (كبابي، وردة: سيميائيَّة العنونة عند واسيني الأعرج رواية "ذاكرة الماء" أنموذجًا، مجلّة مقاليد، ورقلة - الجزائر، 2017م، ع 12، ص185).

على ما سبق تبيّن أنّ برجس يقدّم مشاعره طازجةً كما يحسّها، متجاوزًا تلك الأحاسيس العاديّة التي يشعر بها الإنسان العادي، وبذلك يشكّل تراسله انزياحًا تصويريًّا، ينتج المزيد من الدّلالات المفعّمة بالإشعاع والتّجلّي؛ لذا فهو لم يرتكز في تصويره على حاسّة بعينها، ولم يكن تصويره الحسيّ انعكاسًا حرفيًّا للطّبيعة من حوله، بل كان زاخرًا بالحيويّة والتّكامل، من خلال جمع الإحساسات المتباينة، ممّا يشير إلى تناغم إحساسه الشاعري وفكره الروائي وانسجامهما معًا، وبدوره أدّى إلى تجاوز حدود الحواس وكسر الحواجز القائمة بينها. (ينظر: بور، زينب، وسليماني، أمينة: ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشّابي وسهراب سبهري، مجلة إضاءات نقديّة، س4، ع15، أيلول 2014م/ ص61-79).

يقول "يحدث الحب في الحرب؛ ليهوّن رائحة الحب في الحزن، ليزيل من فم القلب كرة شكٍ دسّها الوقت خطأ وأحجم عن الاعتراف بالخطيئة" (برجس، جلال: رواية دفاتر الورّاق، ص166.). فالهَوْن السكينة والتخفيف من وقع الآلام إمّا بالعناق (اللمس)، أو الكلام الحكيم (السمع) الذي يجيء في وقته، أو بمشاركة الشعور، ولفظ "الرائحة" يتبع حاسة الشم، والحزن يكون في العين والروح معًا، وعليه فإنّ تشكيل الحواس هنا قد فعّل النص النثري جَماليًّا، ذلك لأنّ الروائي قد تجاوز الصّورة الحسّيّة إلى صور خلّابة متراسلة الحواس، تكون أقرب إلى الحَدَسِ وإلى شطحات الحُلُمِ وتركيبات العقل الباطن، إذ كيف يكون للقلب فمٌ يزيل؟! "ومن اللّمس بأصابع اليد إلى اللّمس بأصابع الحَدَسِ، ومن الإضاءة البدائيَّة المباشرة إلى الإضاءة العصريَّة التّي تتقنُ لعبةَ الظِّلِّ والتّمويه..." (قبّاني، نزار: قصَّتي مع الشّعر، بيروت، 1973م، د. ط، سقوط الوثنيَّة الشّعريّة، ص205)، ومن هنا يعدّ التّراسل الحسّيّ شكلا من أشكال بناء الصّورة يعتمد على نقل مدركات حاسّة من الحواس إلى مدركات حاسّة أخرى، وينسجمُ هذا التّبادل في إيماءات الحواس المتباينة مع شعور الحبّ الذي تجلّى في رواية "مقصلة الحالم" حينما قال "كأنّ الكلام الذي يرشح من أنامل قلبك ماء، وقلبي أرض بور يقتلها العطش" (برجس، جلال: رواية "مقصلة الحالم"، ص30)، والتراسل الحسي يقع هنا في "يقتلها العطش" فالقتل باليد، والعطش من توابع اللسان، كذلك فإنّ الأرض مدرك بصري، دلالة على أنّ الحب له كلمات تروي عطش الأرواح. وانسجمت تقنيّة تبادل مدركات الحس مع شعور القهر والغربة الذي أحسّ به ابن القصّاد في رواية "أفاعي النار" ويتجلّى ذلك بقوله "استشاط ابن القصاد لحظتها ببكاء مر، بقيت أصداؤه تتكاثر بين جدران المغارة" (برجس، جلال: أفاعي النار "حكاية علي بن محمود القصّاد"، ص52)، فالبكاء وهو من توابع العيون أصبح مرًّا، والمر من توابع اللسان. وفي رواية "دفاتر الورّاق" قال "وهل تعتقد أيّها الغبي أن العالم يمضي على نحوٍ سليم؟ الناس مرضى بما صاغوه لهم، يشعلون الحروب، يبتكرون أمراضًا، يغتالون أصواتًا، ويعلون من أخرى" (برجس، جلال: "رواية دفاتر الورّاق"، ص75). فالاغتيال يكون باليد، ولا يكون الاغتيال للأصوات، لقد جاء لفظ "الأصوات" هنا مجازا مرسلا علاقته جزئيّة؛ إذ قال الجزء وأراد الكل وهو يقصد "الأشخاص الذين يحملون صوت الحق".

ومن هنا فقد اهتم الروائي جلال برجس بالصّورة الحسّية، وبطريقة تشكيلها وبنائها، وبطبيعة العلاقات القائمة بين عناصرها، حتّى غدت ملمحًا بارزًا في رواياته، ومدى انسجامها مع مشاعره تجاه الواقع والطبيعة والحياة بتفاصيلها؛ لذا كان لا بدّ أنْ يشكّل برجس عالمه من خلال الصّور تشكُّلاً خاصًّا، فتظهر شخصيّاته سعيدةً أو بائسةً، تمامًا كم يراه، وكما تُملي عليه مُثُلُه الجماليَّة؛ لذا فقد أدّى التّراسل الحسّيّ دورًا بارزًا في ترجمة أحاسيسه وانفعالاتِه الدّاخليّةَ بإبداعٍ رؤيويٍّ رائع، وفي خلق الصّورة المبتكرة والتّوسع في دلالاتها، ورفع المستوى الجماليّ للرواية؛ حاثًّا المتلقي لسبر أغوارها، ومن ثمّ التلذّذ والاستئناس بالصورة الحسّيّة بعد جلاء غموضها، وعليه تلغي أحاديّة التّأويل القرائيّ. ومن هنا يمكن للباحثين التنزه في رياض روايات برجس واقتطاف شذا دلالاتها؛ لتغدو فوّاحةً.

ناقدة من فلسطين



حكاية طنجاوية

العسل والمرارة للطاهر بن جلون

غادة بوشحيط

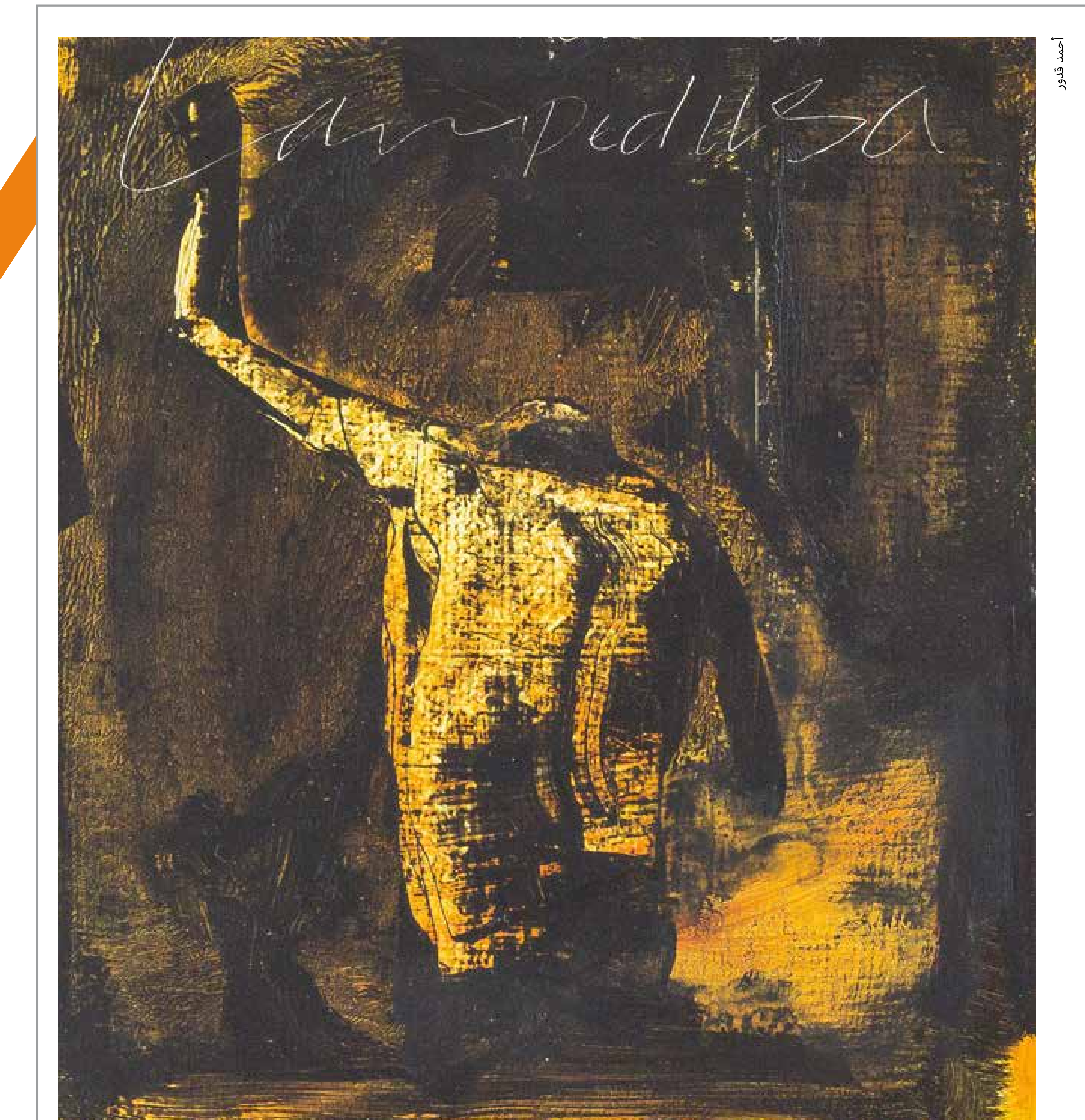


تتصدر حملة "me too" (أنا أيضا) المشهد العالمي على الرغم من مرور سنوات على انطلاقها، بل إنها تنوّع من جلدها وتصوب أهدافها على قضايا أكثر دقة كما تتكيف مع الواقع الثقافي لمختلف البلدان، تماما كحملة "اكشف خنزيرك" (balance ton porc) الفرنسية والتي أطلقتها صحفية فرنسية سنة 2018 وكان الهدف منها فضح المتحرشين والمغتصبين في جميع المجالات حتى الأكثر رقيا وتلك التي تحيط بها هالة التوقير وتفرض نوعا من "الأومرتا" أو السكوت والانصياع الجماعي داخلها، وفي الوقت الذي تجدد فيه هذه الحملة من جلدها وتوجه سهامها نحو مشكلات الاعتداءات الجنسية داخل العائلة.

يحاول الروائي والشاعر المغربي الطاهر بن جلون عضو الأكاديمية الفرنسية وعضو لجنة جائزة "الغونكور" الفرنسية المرموقة في روايته الأخيرة "العسل والمرارة" التي صدرت مطلع السنة الجارية عن دار نشر "غاليمار" الفرنسية مساءلة قضية الاغتصاب في المجتمع المغربي مقدما صورة قاتمة، موجّها سهام نقده للبنية الاجتماعية الأبوية وسلطتها إضافة إلى كل أشكال الفساد التي تعمل على طمس ملامح الجمال داخل سرد يتّسم بالواقعية الشديدة.

يحكي "العسل والمرارة" قصة عائلة طنجاوية عادية متكونة بالأساس من الأب "مراد" وزوجته مليكة اللذان يسكنان قبو منزلهما الكبير، على الأقل تلك هي المعطيات الثلاثة التي ستكمل مع القارئ حتى نهاية الرواية، يتسلّى بن جلون بملاعبة القارئ وهو يسرد ببراعة تفاصيل قصته، و يؤثث لعالمها، يوازي في كثير من المقاطع كما في أعمال سابقة بين الحياة في المغرب والحياة داخل ألف ليلة وليلة منتقلا من حكاية إلى أخرى راسما مشاهد اليومي الطنجاوي على مر عقود، لنكتشف حياة مغربية تحكمها عادات وتقاليد تأبى الاندثار.

يطبخ بن جلون سرده على نار هادئة وكذا قارئه وهو يتلاعب بمنسوب التشويق لديه محاولا تقديم تفسير لتعاسة أبطاله. يحيك بن جلون خيوط الرواية ببراعة حتى يصل إلى أهم أحداث الرواية وهو جريمة الاغتصاب التي تطال المراهقة الصغيرة سامية، ويتبعها انتحارها، ما اعتبرته عائلتها بمثابة جرم مزدوج في حق مكانة أفرادها المجتمعية، خصوصا الأم "مليكة" التي يحمّلها الكاتب مسؤولية حراسة معبد العادات والتقاليد، "مليكة" المتملكة - كما في تقليد الكتابة الروائية المغاربية عموما - تلامس الفصام في أحايين كثيرة، مجرمة في حق نفسها، عائلتها والمجتمع، فهي التي تقرر حذف جزء كبير من تاريخ عائلتها - قضية اغتصاب ابنتها و انتحارها -، على الرغم من أن سامية المراهقة تمتعت بشخصية هادئة ومسالة، عاشت على القراءات وكتابة الشعر الذي قادها إلى حتفها حين ركضت خلف حلمها في رؤية نصوصها منشورة على صفحات إحدى الجرائد كما أصحاب تلك النصوص الذين عشقتهم وكانوا لها بمثابة النافذة نحو عالم أفضل من واقعها الذي تضبط إيقاعه خصومات أبويها وتسلط أمها. التقت برجل خمسيني يلقبه الكاتب بـ"الخنزير" جرها إلى بيته ليعدل لها نصا وهو ينصب لها فخا، اغتصبها بعد أن خدّرها، إهانة ضاعفها الغضب ولم تتمكن المراهقة الهادئة من تحملها فقررت الانتحار اختناقا بالغاز. لم يحزر أيّ من أفراد العائلة السبب الحقيقي لموت ابنتهم وطبعا تبادل الأب والأم الاتهامات بالتقصير، ليكتشفا بعد مدة مذكرة الفتاة ويعيا أن ابنتهما قد انتحرت ما يجعلهما يحاولان طمر هذا الماضي وكل الذكريات التي ارتبطت به، يهجران بيتهما الكبير الذي بناه الأب بمال الرشى التي تلقاها على مر سنوات طوال بتشجيع من زوجته وزملائه، ويتحولان إلى



أحمد قدور

أحمد قدور

قبوه، كما يحاولان أن يطمرا ذكرى ابنتهما بقرار من الأم طبعا، فلا يأتي أحد على ذكر اسمها.

رواية بن جلون التي تجري أحداثها مطلع الألفية الثانية متعددة الأصوات لا نقرأ الحكاية مرة واحدة، بل مرات على لسان كل شخصية من شخوصها، حيث مكّن الأصوات النسائية من القدرة على الكلام والسرد حتى بعد موتها فتروي "سامية" قصة انتحارها وكذا تفعل "مليكة" وكأن للنساء وحدهن القدرة على حفظ الذاكرة الجمعية. يضاعف بن جلون من براعته وهو يخترع شخصية "فياد" الموريتاني الحاصل على شهادة الدكتوراه، الذي يعاني أبشع أنواع التفرقة العنصرية، ترق لحاله "مليكة" وتجعل منه خادما في بيتها ليلعب دورا في جعل حياتها وزوجها أكثر هدوءًا بعد أن هرب ولداها من براثن حياة أسرية أشبه بالجحيم. على هامش سيرة "سر سامية" أو "قصة عائلة مليكة ومراد" يحكي بن جلون قصة طنجة وتطورها الاجتماعي، انتشار الإسلام السياسي بها، يحكي ماضيها الثقافي وكيف تغيرت وسيطر التشدد عليها.

يغرق بن جلون في السرد الواقعي ولا يعطي آمالا زائفة فلا "me too" أو "balance ton porc" لنصرة "سامية" ومثيلاتها في ظل مصادرة صوتها وأصوات جميع النساء من طرف نظام أبوي تحرس قلاعه نسوة أيضا. يخلق الكاتب أعذارا لكل شخوصه، لا أبطال لديه كلهم بشر، مزيج من الخير والشر قد يطغى أحدهما على الآخر ولكنهم كلهم خيرون بقدر ما هم أشرار، ضحايا وجلادون، مزيج من "العسل والمرارة".

كاتبة من المغرب

أحابيل التجريب وألاعيب الأقنعة السردية

رواية "الغمّيضة" لوليد علاء الدين

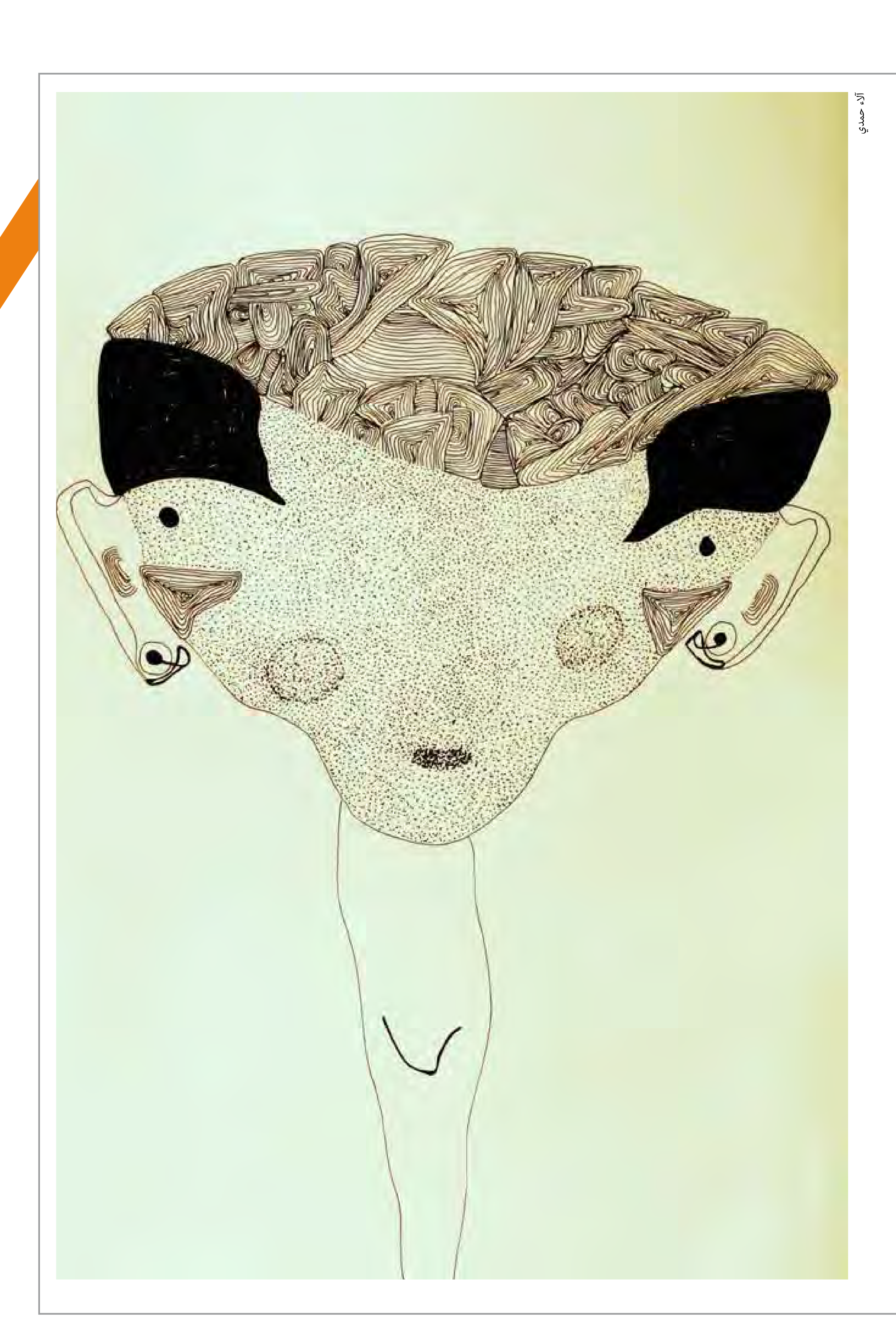
إبراهيم الحجري

يلاحق المبدع المتعدد وليد علاء الدين غوايات الكتابة السردية، وهو القادم من الشعر والمقالة والمسرح والفنون والبحث في التراث، مستعينا بقراءاته المعمقة للموروث الصوفي، والتقاطاته الدقيقة لتفاصيل اليومي المربك، ومقدرته على استعادة المخزون المعرفي، واسترداد الصور المدخرة في زمن الطفولة، وإبان أسفاره المتعددة، وغنى الروافد والأنواع التي يهتم بها في حياته الثقافية وممارساته الأدبية المتشعبة.

في روايته الجديدة "الغميضة"، الأشبه بنوفيلا، ليس من حيث تمظهر حجمها فحسب، بل أيضا من خلال كثافتها واستعاراتها وبنائها الخطابي، يرتع قليلا في متخيل الطفولة، بدهشة أسئلتها، وصور تمثيلاتها للعناصر والأشياء المشاهدة، مستفيدا من خبرته في عالم الركح، ومعرفته بعوالم المرحلة العمرية المفصلية في حياة الإنسان (الطفولة).

لا يخرج وليد علاء الدين عن نهجه الفني والفكري المعلن عنه منذ أول عمل إبداعي يصدره، وهو جعل المنجز الأدبي محاورة صريحة مع سؤال "الواقع المتردي" للعالم العربي، تسعى إلى الكشف والمحاكمة والتشخيص، وملاحقة زوايا العتمة في السيرورة التصورية للإنسان العربي، فاضحة إياها أمام القارئ، ومعلقة نشازها قُدّامه على حبل الغسيل، مورطة إياه في لعبة المكاشفة الصريحة، وفرز مكامن العطب، ونقد الذات، والتعرف عليها عبر محكي يوهمه بالحياد، فإذا به يجد نفسه عالقا ضمن الأحبولة النقدية (مرآة الانعكاس القرائي)، فلا منجاة له من مساءلة روحه، والخجل مما آلت إليه صورته الشائهة التي لا يلمحها في خضم الالتزامات والغرق في بحر اليومي متلاطم الأمواج، والانجراف في متاهة متعة "العادة" المضللة.

يستدرج الباث (الراوي)، وقبله الكاتب، المتلقي إلى متاهة سردية مضللة، تفانى في مداراتها عبر مجموعة من المقدمات والعتبات الموجهة، للإيقاع به، وتوريطه في "مسرحية هزلية"، يجسدها طفل وطفلة بكامل براءتهما، قبل أن يلفي القارئ ذاته طرفا جوهريا في لعبة بدايتها هزل، ووسطها جد، ونهايتها متاهة لا حدّ لها، لتكون "الغميضة"، اللعبة المسلية، قالبا استعاريا، ومتاهة مقنّعة لدهاليز مرعبة من الخوف والتيه، تؤثث دواخلها كائنات نصفها آدمي، ونصفها الآخر كائنات شيطانية حبلى بالشر والخديعة والمكر. يكابد الكاتب والراوي والشخصيات (الطفلان) والقارئ



آلاء حمدي

معا للخروج من فخها بأمان دون جدوى، فما إن يعتقد هؤلاء أن لعبتهم المضللة، الأشبه بكابوس فظيع، انتهت، حتى تبدأ متاهة جديدة، وهكذا دواليك: دهليز معتم يفضي إلى آخر أشد حلكة وتيها.

ألاعيب السرد وحكاية الأقنعة

كعادته في أعماله السابقة، ينحو وليد علاء الدين في تشييد عوالمه السردية التخييلية على أساس تجريبي، توقا إلى تجديد الشكل الفني بوعي حساس، واجتهاد ملموس، ففي كل مرة، ينتقي بنية خاصة لمحكيّه، ويختار قالبا مختلفا عما سبق أن وظفه. الشيء الذي يجعلنا أمام روايتين: رواية الحكاية بما تتأسس عليه من حبكات وشخصيات وفضاءات وأحداث ومغزى ودلالات مبطنة، ورواية الشكل الفنّي (الخطاب السرديّ) الواعي الذي تقصَّده الكاتب في روايته، وانتقاه عن اقتناع ليؤدي رسالة معينة، أو بالأحرى ليدعم رؤية الكاتب (الباث للخطاب والمصمّم له) تجاه القضايا الراهنة، وتجاه العالم الذي يعيش فيه، على اعتبار أن أخطر ما يُمرّر من دلالات إلى المرسل إليه، هو ما يعبر من خلال الأشكال والقوالب، ولو بأسلوب ضمني غير ظاهر للعيان، مستعينا بالتباسه وتخفّيه وتجريديته. لاستدراج متلقيه، وظف الباث عدة فخاخ لتضليل العابر إلى المتن:

أ- فخ العتبات: جعل الكاتب من عنوان الرواية "الغميضة"، مدخلا مراوغا إلى لعبة القراءة، متخذا من أجواء لعبة طفلية عريقة، مثيرة ومسلية، جسرا ممهّدا لولوج سلس لفعل القراءة (اللعبة) (أليست القراءة لعبة مضللة، ومتاهة افتراضية للبحث عن متعة خاصة لم يتحها واقع القارئ، وأفقا يخرج به من ضيق محيطه؟)، غير أن المتلقي سرعان ما يستفيق على خدعة سردية انطلت عليه، ليجد ذاته في فك كابوس يضطره ليعيش مع شخصيات الرواية، فظاعاته، وتلوينات رعبه، واضطراب المشاعر التي يضع فيها من يقرفص عليهم بكلكله البغيض. يثبت هذا المنحى البنائي فرضية كون اللعبة التي يختارها المرء للتسلية لن تكون دوما كذلك، والأدهى أن الحياة بمداخلها الشهية، قد تضع الإنسان من حيث لا يدري ضمن اختبارات صعبة، وتحديات وعرة قد لا يخرج منها سالما، حتى لو اتخذ كافة احتياطاته وتدابيره الاحتراسية. الحياة لعبة في ظاهرها المتع، وفي باطنها تتخفى المحن والشدائد. تلك هي لعبة العنونة، وربما باقي المشيرات والمداخل النّصية الأخرى على اعتبار أنّ النّص تجسيد للحياة، واختصار لتجربتها، وفضح فنيّ لكوابيسها المتعددة والمتلاحقة.

ب- فخ النوع السردي: يُصدّر الرّوائي متنه بإشارة فنية توجه متلقي "الغميضة" إلى كونها لا تنتمي إلى النوع الروائي، بل هي مسرحية. يقول الكاتب الضمنيّ "هذه ليست رواية، إنما مسرحية خبأتُها في جسد رواية، لقد خدعتك، يمكنك أن تقرأ لتكتشف بنفسك، أو انزع هذه الصفحة، وأهدِ الكتابَ لصديق تمنيتَ خداعه" (وليد علاء الدين: الغميضة، دار الشروق، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، 2020م، ص. 7)، بمعنى أن الكاتب المُضمر، يعلن منذ البداية قرّاءه إلى عدم محاكمة نصه من منطلق صفاء النوع السردي، بحكم أنها تستدمج خطابات أخرى شبيهة أو مفارقة، أو على الأقل، تستضمر نوعا موازيا صُبّت فيه الحكاية، ويتعلّق الأمر بنوع "المسرحية".

لن يشكّل هذا الأمر مدعاة لمعاملة النص على أنه مسرحية خالصة، أو محاكمته على أنه تهرّب من قضية "التّجنيس"، وتبرّم منه، بل هو دعوة واعية وصريحة من الباثّ لمساءلة المحكيّ من منطلق واع، وقراءته بتبصّر، تنويها منه إلى أهمية الشكل أو القالب الفني، ولافتا النظر إلى الجهد المبذول في هذا الصّدد، مفترضا أنّ القراء، في غالبيتهم، يحاكمون النّصوص الروائية بخلفيات مسبقة دون إعارة الاهتمام إلى الصوغ الجمالي، وما يحيل عليه من دلالات ومعان. هذه الإشارة، في نظري، كافية لوضع المتلقي أمام نص روائي تجريبيّ يستعير قالبا أو قوالب أخرى، ويستند على دعامات شكلية تغني وعيه بالنوع الروائي، وتعزز تجربته على مستوى اختبار التنويع، والتجريب، والتحايل على القواعد المسكوكة؛ بحثا عن آفاق أرحب للسيولة المضمونية.

ج- فخ الحكاية: تنطلق الحكاية بلقاء نسجته الصدفة بين طفل وطفلة، ليبرما اتفاقا بخوض لعبة "الغميضة"، التي لم تكن سوى قناع مؤقّت لا يحجب عن واضعه ما يعتمل حوله ضمن محيطه، ولا يستر عينيه عن رؤية وجوه الآخرين الحقيقية، بل يصبح مرآة تعكس بشكل بيّن ما يحفل به العالم من جنون وبهتان وزور وتناقضات وخداع ومكر وتفسّخ ورعب. تصير الغميضة مفتاحا لولوج مناطق التّماسّ المكهربة التي لا تُرى، تلك المتوارية خلف أقنعة المظاهر البراقة التي يجتهد اللاعبون الحقيقيون في ابتداعها (المهرجون، الشخوص الرئيسة المستحكمة في اللعبة) لتصبح أكثر تضليلا وتمويها للعالم من حولها.

تخرج مقولة " الغميضة"، الفعل المسرحي المستعار عن مقتضى الظاهر، لتوقع المعنى بالشكل المعكوس عن طريق فعل المجاورة والإيحاء، إذ لم تعد "لعبة يمارسها جماعة من الأطفال، قائمة على أن تُغمض عينا طفل ويتنادون عليه من كل جهة، ويحاول أن يقبض على أحدهم، وعندما يمسك به يحل محله، وهكذا دواليك" (عبدالغني أبوالعزم: معجم الغني، مادة غميضة، نسخة محفوظة على موقع واي باك مشين، بتاريخ 15 دجنبر 2019م)، ولم تبق حبيسة التمثل المعجمي الذي يعتبرها "لعبة أساسها الاختباء والبحث، حيث يبدأ أحد الأطفال بالعدّ ووجهه على الحائط، بينما يختبئ باقي الأطفال المشاركين. وبعد أن ينتهي من العدّ، يذهب للبحث عنهم، وعندما يرى أحدهم، يسعى للقبض عليه، فيخرجه من اللعبة، وتستمر اللعبة إلى أن يتم إخراج جميع المتسابقين (المسلط صالح الهواش: من تراث الجزيرة السورية، دار الحكمة للطباعة والنشر، دمشق، سورية، الطبعة الأولى، 1999م، ص. 207)، بل أضحت مغامرة جدية ترمي بلاعبيها في عالم موجع، ودهاليز خفية تحبل بالرعب والخوف، كاشفة أمام الشخوص (الطفلان) والقراء معا، حقائق ما خطرت على بال أحدهم من قبل، ومعرّية الخلفيات الضمنية المحجوبة عن الأنظار، بما فيها شخصيات إنسية متعددة الأوجه، وعوالم مليئة بالتناقض والتضارب، وكائنات بشعة متلونة تثير الرّهبة في النفوس، وواقع مزيف مسوّر بالمآسي والضيم والضيق والخداع والمكر والسفك والانتهازية، لا مجال للآدمية فيه.

ما حدث مع الطفلين، وهما يقتحمان عالم "الغميضة"، هو ما يحصل للإنسان، وهو يعتاد على عالمه، ومحيطه، وعادات مجتمعه، بالتدريج، وكلما خطا خطوة، صدمته تجارب جديدة، وتشَرّبَ، شيئا فشيئا، خبرة الأقنعة الغريبة عنه "les masque culturels"، وهذا بالضبط ما عناه أليساندرو بيزورنو "إن القناع يُخفي ويَكشف في الوقت نفسه. لكن يفعل ذلك بصورة مختلفة، بحسب الحالة وفي مختلف المراحل خلال الحياة. في البداية، تجد القناع في العائلة. إنك تعتقد أن لا أحد يملكه، بعد ذلك، تدرك أن الآخرين يضعونه. وإذا وضعوه، تستطيع فهمهم شيئًا فشيئًا عندما يكونون أمامك وجهًا لوجه. هكذا يبدأ المسار الطويل الشاق للتدرب على القناع. إنك مُلاحِظ وممثل، تسعى لفهم ما يكمن خلف القناع الذي يضعه الآخرون، وفي الوقت نفسه، تحاول فهم من يخدمك بصورة أفضل حتى تحمي نفسك من الآخرين. وإنك تضعه وتزيله. وحينما تغدو مراهقا، وأنت لست على يقين بما يكمن خلف القناع، فإنك تقرر ارتداءه، وأنت غير متيقن من الأمر الذي تحاول إخفاءه، فتبحث عن الأقنعة الأكثر غموضًا أو الأكثر إخافة، أو الشاذ منها، أو القناع الأكثر تضليلًا بصورة احتفالية لارتدائه. تترك مسافة بينك وبين كل الآخرين، بينما أنت تراقب نفسك، وشيئًا فشيئًا، تكبر داخل القناع الذي صنعته بنفسك، لكن أنت مجبر على ارتدائه شئت أم أبيت" (أليساندرو بيزورنو: القناع والهوية، مقابلة أجرتها ساساتيلي، ترجمة تقي الدين بن فيفي، موقع "أثارة"، بتاريخ: 8 أبريل 2020م، على الرابط: (https://atharah.com/the-mask-and-identity/).

صراع القيم ونزاع الخير والشر

لم يكن اختيار الطفلين لتأثيث عوالم المحكيّ من باب العبث والصدفة، بل جاء ليعضد اشتغالا واعيا على القيم والتصورات والمواقف داخل متن "الغميضة". فالطفل والطفلة، وهما الشخصيّتان الرئيسيتان، يمثلان البراءة والصفاء، والإنسانية في جوهرها الفطريّ المطلق، وما يزالان على نقائهما الطبيعيّ، ولما تنل بعد، المدنية الصماء منهما. تلاقي بينهما حبكة الرواية، ليمثّلا الجانب المضيء في الإنسان، قبل الخوض في معترك الحياة المعتمة (لعبة الغميضة)، حيث يقودهما عماء التجربة، ونواياهما الحسنة إلى المخاطرة في عالم مقيت، حافل بالألغام والزيف والنفاق، دون أن يتسلحا بما يكفي من تجارب، أو يتدربا على مراوغة الألغام التي يحبل بها "المعترك"، ومخاتلة الشخوص الإنسية الهجينة والمركبة، المدعومة بنوازع الشر والانتهازية والاحتيال والمكر. يقول الراوي "ورغم رؤوس الحيوانات والطيور التي تُطل من كل مكان، تدرك سريعًا كعادة الحكايات أن الأمر على خلاف ما يبدو؛ فالأصل أنهم بشر يرتدون أقنعة. أقنعة كثيرة على أجساد بشرية كثيرة تتجول في كل الأرجاء في أزياء أبطال كل أساطير الكون وحكاياته، في ملابس الفراعين والرومان واليونانيين، والمماليك، والعثمانيين والأحباش والعرب والأفارقة والبدو، رجال في جلابيب فلاحية، وأخرى صعيدية، وأخرى من أزياء الوجه البحري، ورجال في بنطلونات أوروبية وملابس صيادين وعسكر ولصوص وبحارة ومُشاة وسقَّائين وحمَّالين وحطابين وأفندية ووزراء وباشوات وخدم. ونساء في زي بدويات وفلاحات وصعيديات، نساء

بأغطية رؤوس تقليدية، تعرف الواحدة منهن من غطاء رأسها، الكيلاغايي من أذربيجان، والبندانة تميز نساء جبال الألب، والحبرة والبرقع والربطة واليازما والقبعات القازدغلية لنسوة آمان يالالّي، والشرخة والإيشارب والمنديل أبو أُوية والعصبة والطرحة والفرودية والصفة والشطفة لبنات البلد في مصر وبلاد الشام، والمَكرونة لنساء الخليج، وأخريات في أغطية رأس دينية كالغودفا اليهودية، والمانتيلا للمسيحيات المتدينات من الإسبان وبعض الروسيات ونساء أميركا اللاتينية، والدوباتا من الهند وباكستان، والبونيه للأميركيات، والحجاب الأبيض لنساء أوربا الشرقية، والأبوستولنيك المميز لراهبات الأرثوذكس“ (الغميضة، ص. 21).

جعل هذا الأمر الرواية ساحة عراك بين قوى الخير الممثلة بالطفلين، في نقاء سريرتهما، وبراءة غايتهما المتجلية في البحث عن متعة عابرة، وارتياد نزوات المخاطرة الشهية بصدق نية، وطهر طوية من جهة، ومن جهة أخرى قوى الشر المتمثلة في الشخصيات متعددة الوجوه، والكائنات الشريرة المخيفة، والدهاليز المعتمة الحافلة بالخوف والذعر وكل ما يسبب الانزعاج والنفور والتذمر للطفلين، وهما يمارسان لعبتهما الأثيرة التي لاقت بينهما دون سبق إصرار وترصد، ليلفيا نفسيهما في ورطة (حياة) مسوّرة بالقيود، والكوابيس، وسيناريوهات ضياع محتملة ستقودهما من متاهة إلى متاهة أشد خطورة. يقول السارد "جاء من نهاية الحشد صوت ضعيف ينم عن صدق صاحبه: لقد حيّرتنا يا مُتعدد، وجه واحد أم وجهان أم وجوه كثيرة؟!"، فعقب صوت مجاور ساخرًا "جوز و لا لّا فرد جوز ولا لا فرد؟!"، وسرعان ما صاحبته أصوات كثيرة تغنَّت بالعبارة ثم أخذهم الإيقاع إلى أغنية أحمد عَدويَّة.. صاحت البنت في حماس: وهذه أغنية ماما المفضلة، ترقص عليها. وسحبت الولد ليرقصا معًا. لا أحد يعرف حتى الآن من أين جاءت موسيقى الأغنية، ثم صدح معها صوت عَدويَّة الساحر، فراح الكثيرون يتراقصون على إيقاعها وارتفعت ضحكات ساخرة وأخرى ماكرة" (المصدر نفسه، ص. 38).

ترتبط هذه الثنائية الضدية الصدامية التي عرفها الإنسان على مدى التاريخ، بثنائية أخرى ملازمة، هي الزوج الدلالي، والتوأم المتطابق (الوجه والقناع)، فحيثما ذكر قناع إلا وخلفه وجه، لأن هذا الأخير هو الأصل المميز. فإذا كان بإمكان أيّ شخص ارتداء القناع الذي يريد، فإنه لا يمكنه أبدا تغيير وجهه ثابت الملامح، لذلك، يستطيع أن يظهر الشخص الواحد بأقنعة مختلفة، وفي هذا السياق يقول الفيلسوف الألماني إيمانويل ليفيناس "لا يعكس الوجهُ التكوينَ الإنساني، وهو في حالة انغلاق واكتمال في حضرة الآخر، بل إنه يفتح هذا التكوين على عمقه ويضفي عليه بعدًا شخصيًا في الوقت نفسه" (Levinas, Emmanuel: Difficult Freedom, Essays on Judaism, 1997, p. 8).

رثاء الإنسانيّ في الإنسان

تُخفي المسحة الساخرة في الرواية الوجه الحقيقي للأطروحة، مثلما تُلبسُ وجوه شخصياتها الفاعلة أقنعة غير إنسانية: "المزدوج"، "المتعدد"، الرجل في صورة قرد، المرأة في صورة عصفورة... عمقا نقديا سرعان ما يتجلى، كلما توغلنا في عملية القراءة، حيث يتم الرهان في الخطاب، على اتخاذ التهكم، والتستر، والتقنّع، والمفارقة... بوابات للمعرفة والتشخيص بالنسبة إلى المتلقين، وجسرا لإبلاغ رؤية نقدية وتصورا للعالم بالنسبة إلى الباثّ، الذي يشرّح زيف العالم ونفاقه، واحتفاله بالمكر والثعلبية، ونغوله بكائنات إنسانية تخلّت عن سمات البشر فيها، وتوارت خلف أقنعة مخاتلة لتتستّر على أفعالها البغيضة، وسلوكياتها المنحرفة عن الفطرة والذوق السليم.

نكاية في هذا العالم، تُحوّل الرواية عالم الزيف إلى مجرد فرجة عابثة، وإن تخللته مظاهر رعب حقيقي يفسد طمأنينة مرتاديه من الطيبين المسالمين، أو ممّن ما يزالون يحافظون على البعض من سجيتهم الإنسانية، لكن ما إن يقتحموا دهاليز هذا الواقع المعتم المرعب، مسلحين بصفائهم، حتى تصدمهم الفجاءة، إذ يلفون أنفسهم متورطين في دوامة من المسوخ متعالقة الحلقات، بعضها يفضي إلى بعض، مكتشفين عوالم ما عهدوها في واقعهم الأصليّ (عالم النقاء الذي ينتمون إليه بالفطرة)، وتفاعلات مطبوعة بالتّحوّل والخروج عن مقتضيات السلوك الإنساني القويم.

يقابل الخطاب بين عالمين: عالم طبيعي متوازن هو الخلفية الإنسانية السوية التي أفرزت صفاء الطفلين المجبولين على الطوية الحسنة، والنية البيضاء، وعالم مستتر يشتغل في الظل، وفي العتمة، ووراء الكواليس، أبطاله بشر بوجوه متعددة، لا مواقف لها، ولا أخلاق، ولا انضباط ولا قيم... غير أنه يجعل من العالم الزيف المتخفي واجهة في المحكيّ، بينما يتوارى الواقع الحقيقي (المأمول)، ليصير الأول غالبا على الثاني ومهيمنا عليه، مثيراً السخط والرعب في نفوس من لم يعهده، أو لم يفطن لما تحفل به الخلفيات المحجوبة وراء ستائر واهية، انسجاما مع رؤية نقدية مستبطنة تروم الفضح، والتعرية، والتشخيص، وتجلية صورة الإنسان المعاصر الحقيقة في المرآة، لعله يرعوي، ويعود إلى ذاته مصححا، مقوما، منقذا ما تبقى من الإنسان في شخصيته المقنّعة. يقول السارد متسائلا على لسان شخصية "المتعدد" «هل يقابل أحدُنا أحبابَه بالوجه نفسه الذي يقابل به أعداءه؟... استشعر البعض فخًّا في السؤال، ولكن آخرين تبرعوا بإجابة بدت جماعية: أكيد لا، فانتقل المتعدد إلى السؤال التالي: وهل الوجه الذي تتعامل به مع الناس الضعفاء، هو ذاته الوجه نفسه الذي تتصدى به مثلا لوحشٍ قرر أن يفترسك؟، ازداد عدد الأصوات: بالتأكيد لا، فاستمر المتعدد في العزف من المقام نفسه: والوجه الذي تحتفظ به للأزمات مختلف عن الوجه الذي تستحضره في الحفلات، صحيح؟!، فتعالت الأصوات: أكيد صحيح. هنا قرر أن يبدأ في استخلاص ما يود أن يستنبته من قناعات في عقولهم، فقال متوجهًا بكلامه نحو المرأة في قناع العصفورة: أما المحتال، فهو مَن يقابلك بذات الوجه في كل مرة، مخفيًا مشاعر مختلفة، المحتال هو مَن يقابلك بوجه بَشوش يقول لك: مبسوط بك، لكن مشاعره تقول: ربنا يأخذك، المحتال وجهه يعطف ويده جاهزة للنهش، وجه أب أو أخ يطمئنك على عوراتك، وقلبه شهوة تنتظر انكشافها» (الغميضة، ص. 37.).



آلاء حمدي

تعزز رواية "الغميضة" النتاج الروائي العربي الجانح إلى مغازلة الشكل الخطابيّ، بالموازاة مع طرق موضوعات جديدة مستلهمة من واقع متغير شديد الحساسية، في استعانة بقوالب جديدة تفرزها التصورات الفكرية الراهنة، انسجاما مع مفرزات جدلية الواقع والكائن والممكن، ومسايرة لدينامية التحول السريعة على مستوى الوسائط وأدوات التفكير البشرية بوعي إشكالي يتحرى التشخيص والمماثلة والتساؤل، وإعادة النظر في الأشياء والعناصر واللغات المعتادة، دون تفريط في الحس النقدي، وخصيصة تمثيل الجمال والقبح معا على مرآة السرد غير المهادن، الذي يسخر حينا، ويصف حينا آخر، وينتقد أحيانا، متمردا على الأشكال الثابتة المسكوكة، ومستشرفا أفقا محتملا يكون جديرا باحتضان مسوغات الإبداع ورهاناته غير القابلة للقيود والحدود والضفاف.

ناقد وروائي من المغرب

النّاقد والشاعر وبلاغة النقد

"الرؤى المكبلة" لناصر شبانه

عامر سلمان أبومحارب



تنهض هذه الورقة بغية أن تقدّم رجع نظر في كتاب (الرؤى المكبّلة: دراسات نقديّة في الشعر) للناقد الأردنيّ ناصر شبانه، (دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009) ولعله لا ندحة من القول: إنّه ليس هيّنًا وضع الكلام على الكلام فالكلام شائك، لأنه يداخل في بعضه كما يقول أبو حيّانَ التّوحيديّ، غير أنه يغدو أكثر تعقيدًا حين يتصل الأمر بالناقد الشاعر، أو الناقد حين يكون شاعرًا، إذ يبعث ذلك إشكالات كثيرة ليس هذا موضع الإطناب فيها، وتقصّد هذه المراجعة مقاربة كتاب شبانه "الرؤى المكبّلة" خاصة؛ لأنه ينطوي على تجربة نقدية خاصة، بلور خلالها شبانه رؤاه وتصوراته حول عملية النقد، بوصفه ممارسة نقديّة، إذ إنه يسعى سعيا حثيثًا إلى المساهمة في خلخلة مفاهيم الممارسات النقدية العربية القارة، والرازحة منذ سنين طوال خاليات تحت وطأة سلطة المؤلف.

تمثل جدليّة الجمالي والموضوعيّ معضلة منهجية عند عامة المشتغلين بالنقد في مُجتليات النّقد العربيّ والغربي الحديث سواءً بسواء، فقد تفرّقوا شِيَعًا في دراسة النّصوص وفقًا لآليّات متباينة، أمّا الفريق الأوّل فقد ذهب إلى أنّ النقد الأدبي كما تأسس في مراجعه الأصليّة نقدٌ يُعنى بدراسة جماليات النصوص، ومكامن الإبداع بين تلافيفها.

وأما الاتجاهُ الآخرُ فقد نحا منحىً مختلفًا رأى أن على الأدب أن ينخرط في أداء وظيفة تنويريّة، ذلك أن القراءة النقدية عندهم يجب أن تخرج من «تيه النّصيّة» الذي طغى كما عبّر عن ذلك إدوارد سعيد، حين مركزتْ معظم القراءات النقدية خطابها النّقديّ حول النّصّ، وشيّعت مؤلِّفه إلى مثواه الأخير، فكان أن أعلنت موت المؤلف.

ومن اللافت للنظر أن شبانه يقف في هذا النزاع في منزلة بين المنزلتين، فلا هو آخذٌ بموت المؤلف أخذًا تامًا، ولا هو سائرٌ في ركاب الناظرين إلى المعنى دون المبنى، على أنه كما يتبدى في كتابه هذا، يدعو إلى إعادة سلطة القارئ، والثورة على سلطة المؤلّف، فالنص ملكٌ للقارئ، ولعل استعادة سلطة القراءة، جاءت بدعوة من الشاعر العربي الحديث، الذي سلك طرائق جديدة في صياغة القصيدة "وبهذا فقد بات القارئ قادرًا على التعامل مع النص برؤية منفتحة، أكثر رحابة وتحرّرًا، في حين تراجع دور الشاعر وتقلصت سلطاته في النّصّ" (شبانه، ناصر، الرؤى المكبّلة: دراسات نقديّة في الشعر، ص18).

ولعله هذا يتصل بأن شبانه ظلّ على امتداد صفحات هذا الكتاب على وعي بالخط الفاصل بين الشاعر وظله، أو بين الشاعر في قصيدته والشاعر خارج قصيدته، ذلك أن الشاعر لا يكون شاعرًا سوى حين يلوح بدر الإلهام، وتتنزل القصيدة على روح الشاعر وقلبه.

أصل هذا الكتاب أبحاث نشرها الباحث منجّمة في مجلات علميّة محكّمة، وبُعيد ذلك صدرت عن دار فضاءات ببيروت عام 2009م في 266 صفحةً تتوزع على ثلاثة فصول مشفوعة بمقدمة، وجاء الكتاب على هذا النحو: الفصل الأول (11 – 56): في علاقة القارئ بالنص الشعريّ، ويضم: القارئ في مواجهة النص الشعري من قيود التبعيّة إلى آفاق السّيادة، وتحوّلات القراءة في الشعر الأردنيّ من دلال القراءة إلى ضلالها. الفصل الثاني(57 – 188): نظرات نقدية في تجارب شعريّة، ويضم: مفاتيح البنية في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" لمحمود درويش، والرؤى المكبلة في "المسافر" لعبدالمنعم الرفاعي، والمقدس والمدنس في خزانة الأسف لزياد العناني. الفصل الثالث(189 – 265) ويضم: واقع الشعر الجديد في البلاد العربية: سمات وملامح، والتناص القرآني في الشعر العماني الحديث.

وفي هذا السياق يحاول شبانه في الفصل الأوّل أن يعيد تشكيل فعل القراءة النقدية، بما هي عليه، أي بوصفها ملكًا خاصًا وخالصًا للقارئ، الذي شيّع المؤلفَ إلى مثواه الأخير، بيد أن شبانه يحترس من مغبات ترك الأمور على هوانها للقارئ، فهو وإن كان قد استعاد سلطة القراءة، فإنه لا يمكن أن يتصدى لقراءة النص دون رقابة، فيتقول على النص، وينسب إليه مما ليس

عبدالله مراد

فيه، وهنا يشير شبانه إلى أن المهمة المنوطة بالقارئ يجب أن تدور في فلك القبض على رؤى النص، وبناه، ورصد تحولاتها.

وفي الفصل الثاني يتوخّى شبانه النظر إلى النص الشعري في النصوص المنتخبة من لدنه نظرة تنحاز، والحال هذه، إلى بنى النّصّ، وتحاورها، وتضع يدها على مفاتيح البنية الشعريّة في القصيدة الحديثة، وهذه المفاتيح في مجموعة لماذا تركت الحصان وحيدًا: مفتاح البنية التكراريّة، ويضم: توظيف اللازمة المؤثرة، وتكرار البنى الصرفية، وتقنية الفتح والإغلاق، ومفتاح اللزميات، ومفتاح البنية الإيقاعية.

وفي ديوان "المسافر" لعبدالمنعم الرفاعي يتقصى الناقد تمثيلات الرؤى المكبلة في هذه القصيدة، ذاهبًا إلى أن القراءة التقليدية لم تُنِل شعرية القصيدة عن حظها من المدارسة والقراءة، ولذا فقد قارب الناقد في هذه الدراسة التقسيم، والتكرار، المناسبة، واللغة، وحقول الدلالة، والصورة الفنية... إلخ.

وتغدو قراءة الناقد لجدليات المقدس والمدنس في "خزانة الأسف" لزياد العناني تجلّيًا ظاهرًا لرؤية شبانه حول حقيقة الشاعر، والبون الفارق بين الشاعر في القصيدة والشاعر خارجها، فالشاعر عندما يكتب قصيدته فإنه يرتحل إلى منفى لا يعرف مكانه، ويعود منه إلى حياته الحقيقة عندما يختتم كتابةَ القصيدة، وتنزاح عن عينيه غمائم الوحي الشعري المقدّس.

وفي الفصل الثالث يرصد الناقد واقع الشعر الجديد في البلاد العربية: سمات وملامح، متوقّفا عند فضاءات الرؤية في هذا الشعر، انكسارا ولوذًا بالبديل، وفيه يطرح الناقد رأيه في كثير من الشعر بجراءة وصرامة واضحتين، قبل أن يقفل كتابه بدراسة تجلي التناص القرآني في الشعر العماني الحديث.

حين يكون الناقد شاعرًا: أنظار في بلاغة النقد

يعدُّ الشاعر والناقد الإنكليزيّ ت. س. إليوت (T. S. Eliot) نَقْدَ الشاعرِ الناقدِ النقدَ الحقيقيَّ؛ إذ أنّه ينتقد الشعر من أجل خلقه، ويحاول، على نحوٍ محدّد، أن يدافع عن الشعر الذي يكتبه، الذي ألقى الشاعر بنفسه في ناره، فخبره واكتوى به (ويليك، رينيه، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1987م، ص:340)، وعند ناصر شبانه تغدو لغة الشاعر طاغية على لغة الناقد، إذ يمثل الخطاب النقدي عند شبانه في كتابه "الرؤى المكبّلة" خطابًا نقديًا مائزًا ذلك أن شبانه يجنح خلاله إلى استثمار طاقات الشعر في بناء الخطاب النّقديّ، أي أن اللغة النقدية تغدو مشحونة بطاقات شعريّة، يمكن أن تحقق لكتاب ما يمكن أن يوسم بأنه «بلاغة النقد» (العشي، عبدالله، بلاغة النّقد: النّصّ النّقديّ خارج خطابه، مجلة أنساق، تصدر عن كلية العلوم والآداب، جامعة قطر، الدوحة، قطر)، إذ يبدو شبانه في هذا الكتاب متدثرًا بأسمال الشاعر، ذلك أن لغته تجافي سبل اللغة الوظيفيّة، وتترقى في مداريج البيان، بصورة يغدو خلالها الخطاب النقديّ نصًّا من الكتابة الشعريّة على الكتابة الشعريّة!

وتتحقّق شعرية النقد - إن جاز التعبير في مستويات محايثة - في الخطاب النقدي عند شبانه، من خلال شعرية العنوان أولًا، إذ يتزنر الخطاب العتبي عند شبانه في كتابه هذا بشعرية طافحة تحتاج من القارئ مزيدَ تأمّل وتحديقا في سبيل فكّ معمياتها، والقبض على إشارياتها، ومنها على سبيل التمثيل: "تحولات القارئ محاولة للعبور"، و"موت المؤلف والوريث الوحيد"، و"انتقال الصلاحيات والحمولة الزائدة"... إلى غير ذلك من هذه العنوانات المنزرة بسحر الشعر وسره، إذ تبدو هذه العناوين شِفريّة؛ بمعنى أنها تخلّق في نفس المتلقي/القارئ ضربًا من الدهشة والتسآل المعرفي.

ولعلّ في ذلك صورة من صور وعي شبانه بوظيفة العنوان، إذ لا محيص من القول: إنّ العتبات النّصيّة، بوصفها فواتحَ أولى، يمكن أن يُتَّكَأَ إليها في قراءته للنص النقديّ، فهي لا ريب تمثل، والحال هذه، صوىً تكشف للمتلقي المنهجية التي تنتظم الخطاب النقدي (قطّوس، بسّام، سيمياء العنوان، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن ط1، 2001م، ص57).

وتتبدى أمائر شعريّة النقد في لغة شبانه النقديّة، وإذا كانت اللغة النقديّة تنطوي من منظور بلاغة النقد على مستويات مختلفة، فإن لغة شبانه تجيء في مستويات ثلاثة (العشي، عبدالله، بلاغة النّقد: النّصّ النّقديّ خارج خطابه، (م.س)، ص 56 وما بعدها)، مستوى وظيفيّ، نقدي متداول، ومستوى بلاغي ويبدو هذا المستوى أنه تكاد تذوب فيه الحدود بين لغة الشعر السماوية اليانعة، ولغة النقد الترابية الجافة، ومستوى نقدي خاص، تتبدى أمائره في طريقة الكاتب في صوغ خطابه النقديّ، بيد أن المستوى البلاغيّ في كتاب شبانه يغدو مرتكز اللغة، وأمثلة ذلك كثيرة: "شيع الشاعر إلى مثواه الأخير" (شبانه، ناصر، الرؤى المكبّلة: دراسات نقديّة في الشعر، (م. س)، ص21)، و"أشبه بالدستور الذي سيدير الناقد إمبراطوريته من خلاله"(المرجع السابق، ص21)، و"نار الشعر" (المرجع السابق، ص21)، و"أجمل القصائد تلك التي تأتي دونما موعد مسبق كما تأتي العاصفة على جناح غمامة" (المرجع السابق، ص21)، و"ويبدو النص وهو يقوده شيطانه" (المرجع السابق، ص21)، و"إثم اللغة" (المرجع السابق، ص21)، و"المس الرفيق بالنص" (المرجع السابق، ص 21).



ولعلّ مبعث العجب يتمثل في أن لغة شبانه تتناص مع القرآن الكريم والأسطورة اليونانية... إلخ، إذ يتناص النص النقدي عند شبانه مع القرآن الكريم في غير ما موضع، أضرب مثلا، بقوله "بل لأن عليه أن يطمئنهم إلى الكيفية الجديدة التي يتصرف من خلالها برفات النص من أجل إعادة تشكيلها بشرًا سويّا" (شبانه، ناصر، الرؤى المكبّلة: دراسات نقديّة في الشعر، (م.س)، ص28)، وهذه الجملة تتناص مع قوله تعالى "فَاتَّخَذَتْ مِن دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا" (سورة مريم، الآية رقم17).

وتغدو لغة الأسطورة منسربة إلى لغة شبانه حين يقول "عندما فكّر القارئ بسرقة شيء من نار الآلهة..." (شبانه، ناصر، الرؤى المكبّلة: دراسات نقديّة في الشعر، (م.س)، ص 28) إذ تحيل هذه الجملة إلى أسطورة بروميثيوس(Prometheus) اليونانية حول خلق البشر، وعليه فإن لغة شبانه تنطوي على ما في المكنة بأن يتسمّى بـ"قراءة المُتعة" إذ تنجدلُ في أتونها لغة الشاعر بلغة الناقد، بصورة يغدو أمر الفصل بينهما أمرًا صعبًا، بل شائكًا.

تركيب

وبعد فلا مريةَ في أنّ الطرح المنهجي الذي يشكّل متن هذا الكتاب يتكشف عن سيماء ناقد مثقّف، مجدّد، يمتلك معجما نقديًا خاصًّا، فضلا عن أنه ينطوي على قراءة جديدة وجادة لنماذج من الشعر العربيّ الحديث، وهي قراءات جديرة بالمحاورة والاشتباك مع مقولاتها، وإرجاع النظر في متونها مرة بعد أخرى، خاصة أنها تمتلك خصوصية يكاد حضورها يستحيلَ في ظلال القراءات المتعددة التي انبرت لقراءة الشعر العربي وقد تشابكث مع حقولٍ معرفية أخرى في مسعاها الطويل إلى القصيدة الحديثة.

ولا ريب أنّ هذه الأقانيم النصية والمفاتح البنائية التي تسبر أغوارها قراءة النّاقد شبانه وفق منطق القراءة النصية، وبلاغة النقد، تحقق للقارئ - في كتابه هذا - معاني لذّة القراءة كما يقول رولان بارت؛ فقراءات الناقد تولّد معنى الجدة، ولا تركن إلى المكرور، وتحفّز على متابعة القراءة، وتستثمر بلاغة النقد استثمارا مائزًا، يعدّ السالكون في فجاجه من الأقلاء عددًا.

باحث من الأردن

الشيوعية بديلا عن الرأسمالية

أفق معقول أم طوباوية ارتداد؟

أبوبكر العيادي

منذ انتشار الجائحة وتعطّل معظم أنشطة الإنسان في العالم، والكتّاب والمفكّرون والمحللون السياسيون يتنافسون في تصوّر ما بعد كورونا، ولئن اختلفوا في ذكر الأسباب التي جعلت الإنسان عاجزا عن مقاومة فايروس تافه، برغم الإنجازات العلمية والتكنولوجية الباهرة التي حققها، فإنهم يلتقون في معظمهم في تحميل الرأسمالية تردّي الأوضاع الاقتصادية والبيئية والصحية في العالم. ففي رأيهم أنّ الرأسمالية، في وجهها النيوليبرالي، دمّرت خلال أربعين سنة حياة البشر مرتين: مرّة بالضيق والخوف من الحاضر والآتي، بوضعهم في موضع هشاشة، فرائس سائغة بين أيدي سيّدين مجنونين هما السّوق والشغل؛ ومرّة بجعل الحياة على كوكب الأرض عسيرة، بل وممتنعة، بسبب الاحتباس الحراري والمناخ الخانق وأخيرا الجائحة.

فما يمكن ملاحظته اليوم أن الرأسمالية تهدّد الجنس البشري بالانقراض؛ وأن الفضاء الديمقراطي الذي كان يتم التفاوض داخله حول تعديلات في سير الرأسمالية لم يعد قائما، ولا بديل غير تفاقم الأوضاع أو قلب المنظومة بتمامها وكمالها. وبما أن الأقلية الماسكة بكل الخيوط والمستفيدة من كل الأوضاع، سواء في السّراء أم في الضرّاء، ليست مستعدة للتنازل عن امتيازاتها، وأن تضافر هذه الأزمة العضوية، بالمعنى الغرامشي للكلمة، مع الانتقال الإيكولوجي يجعل كل محاولة لتعديل مسار التراكم الرأسمالي مستحيلا، فإنه لا يبقى سوى البحث عن مخرج من الرأسمالية.

هذا المخرج يحمل اسمًا هو الشيوعية، التي تُطرح بديلا عن اقتصاد يقوم على نظرية "التنمية أو الموت". ولكن كيف للشيوعية أن تعود في مرحلة اتسمت بهيمنة رأسمالية مطلقة، في مقابل انهزام قوى النضال الاجتماعي وغياب أي مشروع بديل مشترك يحظى بالأغلبية؟

قد يبدو الأمر غريبا أن تُطرح الشيوعية كأفق يمكن أن يحل مشاكل الإنسان في هذا العصر، نظرا لاقترانها بمشروع سياسي راديكالي مظلم، واقتران الستالينية منذ سبعينات القرن الماضي بشيوعية توتاليتارية قاتلة؛ فبعد "ماضي وهم" لفرنسوا فوري، و"كتاب الشيوعية الأسود" لستيفان كورتوا، بدا أن مرحلة استعمال الكلمة إيجابيا أغلِقت نهائيا، ليحل محلها جانبها الإجرامي في حق الإنسان والإنسانية، ولم يعد الجدل يحوم سوى حول عدد ملايين الموتى الذين راحوا ضحيتها.

غير أن المسألة الشيوعية لم تختف تماما، إذ ظلّت تستعمل في بعض المنظمات والأحزاب برغم ضعفها وهامشيتها، وظلت كذلك موضوع أعمال نظرية نقدية وخاصة فلسفية، تحاول إعادة استكشاف المصطلح وتحديد "خصوبته" وفق مقاربات مستحدثة، تحلّل أسس هذا المصطلح الذي جمع بين تاريخ طويل وظرف حديث: إذ ساهم سقوط جدار برلين وزوال الكتلة السوفييتية منذ نهاية الثمانينات في تحريره، وإن قليلا، من تهمة التوتاليتارية، مثلما ساهم في دفن فكرة بديلٍ قابل للاستمرار في الوقت نفسه. ثم ما لبث أن عاد يُستعمل بشكل إيجابي، ولو محدود، لدى فئات قليلة تحاول إعادة الحياة للأمل الذي حملته فكرة الشيوعية أول ظهورها. ولكن دون أن يكون مرتبطا بأفق سياسي محسوس نظرا للسياسات النيوليبرالية العنيفة التي تتحكم في كل شيء، فليست الغاية كما يقول المعنيون بالأمر تهيئة سياسية للمرور إلى الشيوعية كتجاوز للرأسمالية أو إلغائها، بل تقديم الشيوعية على نحو يجمع بين إرادة التغيير وممارسة الاحتجاج والنقد الراديكالي والتنظير الأكاديمي.



فؤاد حمدي



ليفي ستروس - لا شيء يشبه الفكر الأسطوري سوى الأيديولوجيا السياسية



فريديريك لوردون - الشيوعية هي وحدها التي تقضي على التفاوت

والاستعمال الحديث للمصطلح، في وجهه الإيجابي، يعكس تطلعا إلى إعادة بناء بدائل، إن لم تكن ملموسة، فمحدَّدة بالاسم على الأقل، واقتراحه كاحتمال ممكن، ولكن لا تزال تعوزه الظروف الاجتماعية والقوى السياسة الكفيلة بتحريكه وفرضه على أرض الواقع. من هذه الزاوية فقط يمكن أن نفهم عودة المسألة الشيوعية في فرنسا، والأصداء التي تلقاها كتب مفكرين أمثال آلان باديو وأنطونيو نيغري وجان لوك نانسي وجاك رانسيير إلى جانب كتاب ماركسيين لم ينكروا انتماءهم إلى الشيوعية أمثال لوسيان سِيف وأندري توزيل وجاك بيدي ودانيال بنسعيد.

إن ما يلفت الانتباه أن أغلب المقاربات الشيوعية ما بعد الماركسية تجري في الحقل الفلسفي، في محاولة لتحديد المفهوم دون أن تكون متصلة بالمسألة الاجتماعية التي هي المجال التقليدي للتأمل النظري حول التغيير السياسي والاجتماعي. ولكن أصحابها يختلفون في تناول المسائل الأساسية للاشتراكية والشيوعية، إذ أن كل واحد يركز على هذا البعد أو ذاك من البديل المقترح، فباديو يركز على الدولة والحزب، وإرنستو لاكلو يقدم استراتيجيات الاستيلاء على السلطة، وأنطونيو نيغري يسبّق العمل والملكية شأن منظّري الشائع المشترك.

أضف إلى ذلك أن البحث عن بديل، على المستوى الاجتماعي والسياسي، لا يمكن أن يتحقق في ظل الهزائم المتتالية للحركات العمالية أمام الرأسمالية في وجهها النيوليبرالي الذي لم يعد يراكم مساويه بل بات يسبب كوارث لا حصر لها، تثير الغضب والتمرّد والاحتجاج الاجتماعي دون أن يلوح في الأفق تحول راديكالي في نمط الإنتاج برمته، رغم أنها مسألة ملحّة، وهو ما يفسّر انتقال ذلك الاحتجاج إلى الحقل الفلسفي والنظري كوسيلة لمناهضة الأيديولوجيا النيوليبرالية، على رأي الداعين إلى ضرورة العودة إلى الشيوعية ولو من زاوية أخرى.

من بين أولئك المقتنعين بأن الشيوعية هي البديل برنارد فريو، عالم الاجتماع والاقتصاد المتخصص في الضمان الاجتماعي. ففي كتابه "رغبة في الشيوعية"، أبرز خصوصية محددة في هذا النوع من الحماية الاجتماعية التي كانت تدار حتى عام 1967 من قبل العمال، وتقدم خدمات وتعويضات خارجة عن المنطق الرأسمالي، حيث صار



جان لوميتر - نعم للشيوعية في معناها الأوسع، الذي يعني التشارك والشياع

برنار فريو - الضمان الاجتماعي شوكة في قدم الرأسمالية

الضمان الاجتماعي والوظيفة العامة أشبه بجزيرتين مستقلتين داخل المنظومة الرأسمالية، فاقترح توسيع ما هو كائن إلى نوع من الأجر الدائم مدى الحياة، أجر يعترف بأن كلّ إنسانٍ راشدٍ عاملٌ، ويُسند إليه حسب شبكة تتراوح بين ألف وسبعمئة وخمسين وخمسة آلاف يورو حسب المؤهلات والخبرات المكتسبة. هذا الأجر في رأيه يكسر أحد أعمدة الرأسمالية، أي سوق الشغل التي تُعدّ رافعة لاستغلال اليد العاملة بالمعنى الذي ذهب إليه كارل ماركس. فإذا ما تمّ ذلك، أصبح تغيير شكل الملكية لا مفرّ منه. وفريو يقترح ملكية استعمال، متحررة من ضرورة الربح ومن إمبريالية السوق، وبذلك ترتسم ملامح مجتمع جديد ينبني حول قرارات مشتركة ذاتية التنظيم.

والكاتب لا يتهرب من مصطلح الشيوعية بالمعنى الذي عرفه الناس من خلال التجربة السوفييتية، بل يسعى إلى إعادة معناه الأول الذي حدّده ماركس وإنجلز في "الأيديولوجيا الألمانية" حيث كتبا "ليست الشيوعية بالنسبة إلينا وضعًا ينبغي بناؤه، ومثلا أعلى ينبغي أن ينحو الواقعُ تُجاهَه. نعني بالشيوعية الحركة الواقعية التي تتجاوز الظروف الموجودة". وهذا هو المسعى الذي يقول فريو إنه يسعى له، فغايته ليست بناء مثل أعلى مسبق، بل بناءً انطلاقا مما هو موجود في الشيوعية، ما سوف يجعل الرأسمالية لاغية في طورها النيوليبرالي المنتهي، أي أنه يدعو إلى بناء شيء جديد انطلاقا ممّا هو موجود، دون أن يغفل عن الظرف الحالي ووضع الإنسان فيه، بوصف الشيوعية تنبني في إطار هذه الجدلية.

كذلك المفكر وعالم الاقتصاد الفرنسي فريديريك لوردون، فهو أيضا يعتقد أن الشيوعية هي وحدها التي يمكن أن تنقذ العالم وتقضي على كل أشكال التفاوت، أو تحدّ منه على الأقلّ. وفي رأيه أننا لن نستطيع إنقاذ الأرض ومن عليها إذا تواصل هذا النظام الرأسمالي، ومن ثَمّ لا بدّ من العمل على ترغيب الناس في الشيوعية، هذه المنظومة التي ما عاد أحد يؤمن بها منذ الفشل الذريع الذي مني بها النظام السوفييتي، بالعودة إلى كارل ماركس.

ولوردون ينهل كثيرا من أفكار فريو، لاسيما مقترحه حول "الأجر الدائم مدى الحياة" وإن أطلق عليه اسم "ضمان اقتصادي عامّ" لا يُمنح حسب الوظيفة بل حسب الكفاءة، لتحرير العمال

من سوق الشغل وتغيير نمط إنتاجهم بشكل جذري. وفي رأيه أن الشيوعية ينبغي أن تترك مجالا للسوق بخصوص بعض البضائع وما يسمّيه "المقترحات الخاصة" ولكن مع جعلها محلّ تخطيط متجدد، فالخروج من منطق السوق في رأيه يفترض بالضرورة أن تنهض الدولة بتوجيه الإنتاج، وتنشئ تخطيطا اقتصاديا يتركّز على أشياء ضرورية وذات قيمة، بدل الإفراط في استهلاك بضائع تافهة. أي أنه يدعو إلى تحديد مشترك للإنتاج والحرص على الالتزام بحدود كمية ونوعية للمواد المنتجة بما يتيح المحافظة على البيئة وضمان مستوى عيش يقبله الجميع. ولتحقيق هذا النظام السياسي الاقتصادي ينبغي أن ينظر إلى التنظيم الجديد بعين رضا مشتركة. فالغاية المنشودة لديه هي أن يفعل الناس ما يرغبون فيه، ولكن بإتقان، وللصّالح العام، دون الارتهان للعمل المفروض.

يقول جان لوميتر، الأستاذ المحاضر بجامعة باريس 6، في هذا الخصوص "أعتقد أن النيوليبرالية، المعولمة، تجرنا إلى قاع بئر التاريخ، أو إلى زقاق لا منفذ منه ولا نجاة، على كل المستويات الإيكولوجية والاجتماعية والديمقراطية. من المفيد، والعاجل ربما، أن نطرح فكرة الشيوعية في معناها الأوسع، الذي يعني التشارك والشياع، وليس بمعنى "نسخ لصق" لما سبق، كما كان الشأن في الاتحاد السوفييتي والبلدان التابعة له". ويضيف "في رأيي، ينبغي العودة إلى المصطلح الذي سبق ماركس وخاصة لينين، بالتذكير بإسهامات البناة الأوائل أمثال شارل فوريي وبيير جوزيف برودون وغراكوس بابوف وأوغست بلانكي، وكذلك العناصر الإيجابية في التيارات التاريخية الأخرى من اليسار والأناركية والاشتراكية التي وصفت بالحركات الإصلاحية."

بقي أن نقول إن معظم المنظرين في هذا الباب شيوعيون، وقد دأبوا دائما على تبني الفكرة القائلة بأن ثمة فرقا بين الشيوعية كما تصورها ماركس، والشيوعية كما طبقها لينين وستالين، وأن العودة إلى الأصل، النظري، ستكون في شكل طريقة جديدة لمقاربة الأزمنة الكارثية التي تلوح في الأفق، وننسى كلّ ما سُجّل من مآخذ على البيان الشيوعي نفسه. ولو فرضنا أن الفكرة صائبة، وجديرة بأن تكون سلاحا في وجه الرأسمالية، فمن سيحوّلها من الطور النظري إلى الطور التطبيقي والحال أن أحزاب اليسار كلها في تراجع مطّرد أمام المدّ الشعبويّ؟ ثمّ أي رأسمالية تواجه هذه الشيوعية والرأسماليات أنواع، تختلف من بلد إلى آخر، فسنغافورة لا تشبه الرأسماليات الغربية أو اليابانية، ورأسمالية الصين التي تخضع للتخطيط والتوجيه لا تشبه أيّا منها؟

لقد أثبت التاريخ أن كل الأيديولوجيات تبدأ جميلة على الورق، تَعِد الناس بالرفاه والحياة الكريمة والخير العميم، ثم تتكشف عن وجهها البشع، فتسحق الفرد سحق التراب تحت الأقدام، وتصادر حتى تفكيره لأنها تفكّر بدلا عنه، فيغدو كل راغب في الخروج منها منفلتا عن العقال، يهدد السلطة القائمة، يحق نفيه أو سجنه وتعذيبه وقتله، لأن الأيديولوجيا منسجمة مع نفسها، ولكنها تختلف عن الواقع.

يقول ليفي ستروس "لا شيء يشبه الفكر الأسطوري سوى الأيديولوجيا السياسية."

كاتب من تونس مقيم في باريس



فؤاد حمدي



تقشفوا ولكن بعيدا عن الثقافة

هيثم الزبيدي

لا بد أن يصيب التقشف في دول العالم مناحي كثيرة من الحياة. يقل المال لأسباب مختلفة شخصية وعالمية، فيبدأ الناس بالإنفاق بشكل أكثر حذرا و«يمطون دولاراتهم» كما يحب الأميركيون أن يقولوا. أول شيء يتوقف التبذير. ما ليس له ضرورة فلا ضرورة لاقتنائه. ثم يتحول الشراء إلى عمليات قنص وتدقيق للأسعار المتوفرة ومفاضلة بين الأنواع، هذا أغلى وهذا أفضل بالنسبة لسعره. تعمّر السيارة أكثر، وتصير تنتبه إلى اطفاء الضوء في الغرفة وانت تغادرها. يعاد احياء دور المطبخ في البيت ويقل الذهاب إلى المطاعم. تقل مرات الذهاب إلى السينما، ويتوقف ارتياد المسارح، وتصير المتاحف بالدخول المجاني هي مقصدك. يتأجل شراء الكتب. إذا كان التقشف خطوات عملية يتخذها الفرد ليواجه بها أزمته، فأنه قد يكون مؤشر لكارثة على مستوى الدول. الثقافة من أوائل ضحايا التقشف على مستوى الحكومات.

الرئيس الفرنسي ايمانويل ماكرون له رأي آخر. فرنسا تواجه الكثير من المشاكل الاقتصادية منذ بداية الأزمة العالمية عام 2008. زادتها جائحة كورونا همّا، وانكمش الاقتصاد كما لم يحدث من قبل. لكن ماكرون -وتبعه الرئيس الألماني فرانك-فالتر شتاينماير- يرى أن مسيرة التعافي لا يمكن أن تنطلق إلا بحصة من عودة الحياة إلى الثقافة. مبادرته بمنحة مالية ثقافية للشباب جديرة بالاعتبار. أنت شاب إذا أنت تستحق 300 يورو تنفقها كما تحب على مناح ثقافية. سينما، مسرح، متحف، شراء كتب، مشاركة في مهرجان أو حضور حفلة موسيقية. المهم أن تتذكر أن لا تشبع بطنك فقط في هذه الأيام العصيبة، بل اشبع عقلك -أو روحك إذا جاز التعبير- بشيء ثقافي. هكذا فقط نعود إلى ايقاع حياتي سوي بعيد عن الغرائزية في البحث عن الطعام وفي حب البقاء والنجاة من المرض والوباء. هذا ما جعلنا نخرج من البدائية نحو التقدم. هذا ما حول العصور المظلمة في التاريخ إلى مراحل التنوير ثم النهضة. وباستعارة ما قاله الرئيس الالماني فأنه لا يمكن للمجتمع أن يبقى على قيد الحياة بدون هذا اللقاء مع الفن وبدون التبادل والتعايش والجدل. «فأي مجتمع سيتوقف وجوده بدون هذا الفضاء العام.»

عصور التنوير والنهضة ارتبطت بالفن وصعوده. ينفق الأثرياء واصحاب الجاه والسلطة على الفنانين، فتنتشر الفنون ويبدأ الجميع في تذوق الثقافة. الكنيسة القاسية التي امعنت بالتخويف وأسست «محاكم التفتيش»، هذبت نفسها بنفسها عندما حولت جزءا معتبرا من أموالها إلى عمارة الكنائس الجميلة ورعاية رسم لوحات ونحت تماثيل معاناة المسيح وصلبه. تسابق المعماريون والبناءون لإقامة الصروح وحل المشاكل الرياضية والهندسية المعقدة المرتبطة بالتشييد، فخرج الناس بالمحصلة من تلك الأبنية البائسة التي ميزت عصور الظلام في أوروبا. تنافس عباقرة الفن في عصرهم في تقديم الأكثر ابداعا. من دون رعاية مالية من ثري أو أمير أو راعي كنيسة، هل كنا سنرى لوحة/سقف «خلق أدم» لمايكل انجلو؟ هل كانت عبقرية دافينشي الهندسية أن تبلغ ما بلغته بالتوازي مع عبقريته الفنية في جدارية «العشاء الأخير»؟ البلاط ينفق فيكتب نيكولو مكيافيلي نصائحه للجالس على العرش في كتاب «الأمير». البابوية تهتم بالشعراء فنقرأ «الكوميديا الالهية» لدانتي.

خطوات إلى الخلف في التاريخ لنقف عند الصروح الثقافية العربية الاسلامية في دمشق وبغداد والقاهرة وتونس وفاس والاندلس. يحلو للإسلاميين أن يفخروا بالفتوحات العسكرية. لكن ما يفخر به العربي المسلم المنفتح حقا هي تلك الصروح المعمارية التي شيدت على يد المهندس المسلم وتلك النصوص الأدبية التي كتبت لمؤانسة الخلفاء والأمراء. شعراؤنا الأهم ما كانوا يخجلون من كتابة القصائد في مديح الأمراء الكرماء ولا كانوا يترددون في هجاء الملوك البخلاء. هل نستطيع مجادلة المتنبي مثلا فيما كان يقوله؟

متى يبدأ الهدم الحضاري؟ يوم تهمل الثقافة وتعامل على أنها ترف. هذا ما يخبرنا به التاريخ، سواء في أوروبا أو الشرق. الغرائزية القائمة على اشباع البطن والخوف من الموت تحيل الأبنية مهما كانت ضخمة ومعقدة البناء، بل والمترفة، إلى ما يشبه الكهوف للإنسان البدائي. أنت تعيش لتأكل وتتحاشى الفناء. القيمة الاضافية للحياة تتراجع وتختفي، لتأخذ معها قسطا كبيرا مما تراكم لدى البشرية من العمران الانساني وما نسميه اليوم حضارة.

الانفاق على الثقافة ليس ترفا. ووضعها على قائمة التقشف هو اجحاف في إدراك القيمة المعنوية لدورها في هذه الحياة. الحكومات هي الوريثة المعاصرة لطبقة النبلاء والاثرياء والأمراء والبلاط والكنيسة والمقصد البابوي. لا يمكنها أن تهمل الثقافة بحجة التقشف.

الازمات الاقتصادية ليست من صنع المثقفين مهما أنفقوا وأسرفوا. انها اخطاء السياسيين ومحرقة اسلحة وتموين العسكريين ونتيجة لصراعات البلدان وتناطحها الغرائزي على المكانة. الثقافة بريئة من جريرتها. بل الثقافة منقذ منها حتى وان بدت وكأنها تمد يدها متسولة ■

كاتب من العراق مقيم في لندن